ماهر شرف الدين

محاكمة الشِّعر



محاكمة الشعر

١

ماهر شرف الدين

محاكمة الشعر

نقد أدبي

الطبعة الأولى، 2021

منشورات ماهر شرف الدين

ISBN: 978-0-9995375-6-5

مقالات مختارة في النقد الأدبي

نُشرتْ بين عامَيْ 2006 - 2011

محاكمة الشعر

قبل أن يقول أرسطو في الشعر قولَه، كان سؤالُ الشعر سؤالَ الفلسفة.

وقبل أن تمتلك ميدوزا تينك العينَيْن اللتين تحوِّلان الأشياء أحجاراً، كان سؤالُ الشعر سؤالَ الأسطورة.

وقبل أن تُستعمَل الإلياذة كوثيقةٍ تاريخيةٍ عن حدثٍ غابرٍ، كان سؤالُ الشعر سؤالَ التاريخ.

وقبل اكتشافنا أنَّ ظاهرتَي المدِّ والجزر سببهما جاذبية القمر، كان سؤالُ الشعر سؤالَ العِلْم.

لقد كان، وسيبقى، سؤالُ الشعر سؤالَ كلِّ شيء: الفلسفة والأسطورة والتاريخ والعلم... وباختصار: سؤال العالَـم.

لذا نسأل: هل في وسعنا وضع الشعر في قفصٍ ومحاكمته؟

لطالما حاول النقَّادُ ذلك. ولكنْ هل يقدر عليه الشاعرُ حين يكون ناقداً أيضاً؟ هل يستطيع وضع القيود في يدٍ غير موجودة؟

***

يمكنُ، لمن أراد القبض على تلك اللحظة السحرية في كتابة القصيدة، أنْ يستلَّ ذلك المشهد من رواية «الموت في البندقية» للروائي الألماني توماس مان، والذي يقول فيه: «لامستْ روحَهُ، كحلم، فكرةُ أن يكون في نيَّة الرجل الاعتداء على حياته. لكنَّه لم يكن قادراً إطلاقاً على التخلُّص من خَدَره، أو على الدفاع عن نفسه».

فهذا المشهد الذي يُصوِّر حال بطل الرواية مسترخياً في قارب يدور في ذهن سائقه الاعتداء عليه، يمثِّل، أجملَ تمثيلٍ، لذَّة الانقياد في عرض المجهول، وروعة الاسترخاء للمصير، مع عدم الرغبة في الدفاع عن النفس.

استسلامٌ جسديٌّ، وذهنيٌّ، لذلك الاعتداء الذي ينتظر المخيِّلة. تعطيلٌ كاملٌ للحواس عن طريق إطلاق سراحها بعد سحب الهُويَّة منها. إنَّها اللحظة السحرية لكتابة القصيدة. إنَّها الانقياد الكامل الذي ليس هنا سوى الحرِّية الكاملة، مع توقُّع الموت في كلِّ لحظة. إنَّها الشرود لحظةَ تحوُّل سير المجذاف من الماء إلى الهواء إلى الرأس. إنَّها الاسترخاء في حضن الموت بطمأنينة الطفل في حضن أُمِّه.

***

كثيرون هم الذين عرَّفوا الشعرَ. لكنَّهم عرَّفوه بأدواته. فعلى

الدوام جاء تعريف الشعر تعريفاً شعرياً. والذي خالف هذه القاعدة لم يُؤخَذ جهده على محمل الجدِّ.

نرجسية الشعر تكمن في هذه النقطة تماماً، حيث لا يمكنك تعريف الشعر إلَّا بأدواته. ربَّما شابهَ الشعرُ هنا حالَ الله (في الديانات السماوية) الذي ليس في وسعنا تخيُّل صورته إلا من خلال ما رَسَمَه لنا، هو، وما وصف به نفسَه في كُتُبه.

النظرية في الشعر هي شيءٌ مضادّ لطبيعته المنفلتة.

النظرية في الشعر أشبه بالعمل العدوانيِّ ضدَّ الطبيعة. صيغةٌ تجريديةٌ لتحطيب الغابات أو إنشاء المقالع الصخرية في الجبال لبناء المدن الحديثة.

ومهما بلغت النظرية النقدية في الشعر من إحكام السبك وسبر الغَور لن تعدو كونها قطعة نقود تُلقى في عرض البحر.

***

لا وظائف للشعر. ولذا لا وظيفة للشاعر.

ليس الشاعر خطيباً بليغاً فيعظ الناس، أو مُصلِحاً، أو قائداً، أو وجهياً، أو مناضلاً ملتزماً.

أمَّا ذلك الشاعر الـمُصرُّ على وظيفةٍ يقوم بها في شعره فلن يكون بعيداً جداً عن المكان الذي يقف فيه مصوِّرٌ رياضيٌّ مهووسٌ

بالتقاط الصور المثيرة للاعبات كرة التنس حين يطرنَ في الهواء بتنانيرهنَّ القصيرة.

الكتابة عن «أغراض» في الشعر الحديث ضربٌ من ضروب الرياء النقديِّ، إذا أجازت اللغةُ تعبيراً كهذا، مثلما كان الحديث عن «أغراض» في الشعر العربي القديم شأناً مدرسياً تعليمياً لا يعني النقدَ ومذاهبه.

لا وظائف للشعر. لا أغراض، ولا قضايا.

وإذا كان الشعر «مهنة» الشاعر فهو على مثال ما يكون المرض «مهنة» المريض.

***

في العام 1964، زمن الاتحاد السوفياتي، تعرَّض الشاعر الروسيّ جوزف برودسكي، الحائز على «جائزة نوبل للآداب»، إلى أغرب محاكمة في التاريخ: محاكمة شاعر بتهمة البطالة!

- ما هي مهنتك؟

- شاعر.

- هذا لا يهمُّنا. نريد معرفة اسم المؤسَّسة التي تعمل فيها.

حُكِمَ على الشاعر الروسيّ بالسجن خمس سنوات مع الأشغال الشاقَّة!

لقد كانت محاكمة برودسكي -على الرغم من تسييسها الواضح- محاكمةً مجتمعيةً للشعر، قبل أن تكون محاكمةً سياسيةً للشاعر.

***

ليس الشعر قمراً اصطناعياً كي يُحمَل إلى مداره على متن صاروخ أو مركبة. وليس الشعر إعلاناً فينال ما يريده بالتكرار؛ بالرتابة الـمُريحة للذاكرة.

بل هو نوعٌ من الألم الأبديِّ غير المفهوم، وغير المعروف الغاية ولا المنتهى. إنه أشبه ما يكون بما تواضعت الأساطير على تسمية أحد نماذجه بـ«صخرة سيزيف». الصخرة التي لا تصل مبتغاها لسببٍ غير مفهوم. الصخرة التي يريد صاحبُها إيصالها إلى قمَّة الجبل، فتوصله -بدلاً عن ذلك- إلى قمَّة الألم.

وفي الوقت ذاته، الشعر هو نوع من اللذَّة الأبدية غير المفهومة أيضاً. نوعٌ من «الاغتصاب» في وصفه لقاءً عاصفاً بين اللذَّة والألم.

لذَّةٌ أبديةٌ وألـمٌ أبديٌّ. جنونٌ مهووسٌ بالخلود في حالاته كافَّةً. إنه ذلك الشغف الخالد الذي لم ينسَ توماس مان، في روايته القصيرة تلك، اقتراح تعريفٍ له أو لنا: «نحن الشعراء، يا فيدروس، كالنساء؛ الشغف هو القدوة بالنسبة إلينا (...) هل ترى أنَّه لا يمكننا، بما أنَّنا

شعراء، أن نكون عقلاء؟».

لقد فهمَ الشعراءُ، بالغريزة وحدها، حقيقةَ موهبتهم؛ حقيقتهم. لقد فهموا هاويتهم. وحين فهموها أحبُّوها، وأحبُّوا سقوطهم فيها.

***

«مَنْ صنَّفكَ شاعراً؟»، سُئلَ برودسكي أثناء محاكمته. لكنَّه لم يكن متأكِّداً مما إذا كان لتصنيف المرء بين الشعراء آليةٌ تختلف عن آلية تصنيفه في الجنس البشريِّ.

لا يمنح الشعرُ مفاتيحَه إلَّا للموهوبين من أنبياء وأشقياء ومرضى. وكما لا يُسألُ الشعر عن أبوابه، لا يُسأل الشاعر عن مفاتيحه. مفتاح الشعر هو «مفتاحٌ عموميٌّ» في التعبير النتشويّ. مفتاح شامل يدور في الأقفال كلِّها. مفتاح من مادَّة الشعر، أو من معدن الشعر. مفتاحٌ شعريٌّ خالص.

«بكَ أدلُّ عليك، وبكَ أصلُ إليك» يقول «سلطان العارفين» أبو يزيد البِسْطامي.

***

أحسبُ أنَّ ثمَّة نقصاً أكيداً في مقولة إنَّ المسرح أبو الفنون. وإذا كان للمسرح، عن حقٍّ، أن يكون أبا الفنون جميعها فلا بدَّ أنَّه أبٌ عبر التبنِّي. فما اتَّسع له المسرحُ على خشبته، استغرقه الشعر

استغراقاً. فقد استغرقت خشبةُ الشعر كلَّ فنٍّ، بل وكلَّ شيء. حتَّى بات صحيحاً زعمُنا بأنَّه لا شيء يقع خارج الشعر، ولا شيء يفلت من مداره.

مَنْ في وسعه الادِّعاء بأنَّ رعشةً في جسده لم تَسْرِ لدى سماعه قول العالِـم البريطاني أوبري دي غراي بأنَّ الإنسان الذي سيحيا إلى الأبد قد يكون وُلِدَ، وهو الآن على قيد الحياة بيننا؟! يا لها من لحظةٍ فريدةٍ في شعريَّتها!

كذا يكمن الشعر في الأمكنة كلِّها، وفي الأشياء كلِّها، وفي الزمان كلِّه. «كلُّ شيءٍ شعرٌ ما عدا الشِّعر» قال الشاعر التشيلياني نيكانور بارَّا.

إنَّه «الشيطان الطيِّب»، مُستلَّاً مصطلح شارل بودلير في نصّ «المقامر الكريم» بكتاب «سأم باريس»، الذي يسحرنا فننقاد خلفه دون أن نسأله عن الوجهة.

إنَّه مركبنا الحميم إلى الهاوية.

أو إنَّه الانحدار من الأنهار العاتية مع فقدان الإحساس بسيطرة النوتيَّة كما يحلو لأرتور رامبو القول.

أو إنَّه ضبع جدَّتي في حكايا الطفولة. الضبع الذي يقف وراء كلّ شيء. يرقبنا بعين المختبئ. يرشُّ على ذيله قليلاً من

بوله القدسيّ، راشقاً وجوهنا به. يَضْبعنا. نسير خلفه مادِّين أذرعنا أمامنا. نسير وراءه منقادين، مسترخين، إلى حتفنا، إلى المغارة التي سيقوم فيها بإضحاكنا، قبل أن يلتهمنا.

«الملحق» الثقافي لجريدة «النهار»، 6 أيَّار 2006

الشعر أو الفنُّ المصيري

الحديثُ عن أزمة الشعر يريد له بعض مُنظِّريه أن يكون حديثاً عن مجموعة من التماثلات، ربما يكون أبرزها تماثل الشاعر بهُويَّة معلِّم المدرسة، في معنى التحوُّل من «فوضى» الشعر في وصفها تجسيداً أقصى للحرِّية، إلى التزام الموظَّف.

هذا الانتقال المريب لـ«بندقية» الشعر من كتفٍ (الحرِّية) إلى كتفٍ (الوظيفة)، يختزل في حقيقة الأمر مشكلةَ الأداء لا الهويَّة، أو بالأحرى مشكلة الدور لا الجوهر.

فالنقاش اليوم يدور حول مقولاتٍ سطحيةٍ، لها طابع المانيفستو، على شاكلة: «نحن في زمن الرواية لا في زمن الشعر». أمَّا المقولات الأكثر عمقاً -مثل سؤال «هل مات الشعر؟»- فغالباً ما يقع مرماها في ملعب «الوظيفة» التي افتقدها الشاعر خلال رحلته من «وظيفة» المؤرِّخ (لأمجاد قبيلته) وعالِـم الأنساب واللغويّ... إلى وظيفة عادية، ككلِّ الوظائف، لا تحتاج إلى حصرها بمزدوجتَيْن.

وبالطبع، هذه المسألة كان صداها في العالم العربيِّ أكثر قوَّةً.

وهذا طبيعيٌّ بسبب الارتباط البنيويِّ للشعر بالحضارة العربية، حتَّى أنَّه يمكننا تصنيفه في خانة «الفنون المصيرية». فقد أفلَ نجم الشعر العربي منذ أفول نجم الحضارة العربية. وارتبط سعوده ونحوسه بسعود ونحوس الحضارة العربية نفسها.

لكنَّ جوهر الشعر، في وصفه فنَّاً «مصيرياً» في عملية فهم الذات والعالم، لـمْ يُـمَسّ. جوهر الشعر في وصفه فنَّاً مكوِّناً في عملية صناعة الفنون الأخرى (على مثال ما هي ألوان الأحمر والأصفر والأزرق الألوان الأساسية التي يخلق مزيجُها بقيةَ الألوان) لم يبقَ على حاله فحسب، بل زاد قوَّةً ولمعاناً بعدما انتقل من الحرف إلى الصورة، من الأذن إلى العين، ومن الديوان إلى السينما.

فإذا صحَّ أنَّ الشعر قد خسرَ شيئاً من «دوره»، فهو لم يخسرْ من دون أن تربح الفنون الأخرى، ومن دون أن يربح الفنُّ عموماً.

فالصورة السينمائية التي كانت في الماضي حكراً على الشعر، بل ومن اختراعه، صارت اليوم فنَّاً قائماً بذاته.

والصورة الكاريكاتورية التي برع شعراء الأمس برسمها، صارت اليوم أيضاً فنَّاً قائماً بذاته.

والقصة القصيرة جداً ليست في حقيقتها سوى لحظة سردية في دفتر يوميات الشعر.

وهكذا نقع على أمثلةٍ لا تُحصى عن خلق الشعر لفنون جديدة بمجرَّد المزج بينه وبين فنٍّ آخر، على مثال ما يخلق مزجُ لونَيْن أساسيَّيْن لوناً ثالثاً.

الشعر أنجب أبناء. وفي هذا المعنى يكون الشعر هو «أبو الفنون» كالمسرح (فلنتذكَّر الحديث عن موت المسرح أيضاً). ألم يخسر المسرح من صحَّته لمصلحة الفنون الجديدة كما فعلَ الشعر؟

الشعر، كالمسرح، فنٌّ أبويٌّ إذا صحَّ التعبير، وبقية الفنون أبناء... وإن يكن عقوقها جميل وساحر بالنسبة إلى أبناء جيلنا المتأخِّر.

لقد أنجب الشعرُ أبناءً موهبتُهم -كعادة جميع الأبناء- قتلُ الأب.

مجلَّة «الغاوون»، 1 تمُّوز 2008

خلاص الشعر

في مقولة جان بول سارتر عن أنَّ خلاص الشعر يكون في قيام نثرٍ إلى جانبه، ما يصلح للاستطراد والبناء عليه بشكلٍ مغاير لما أراده صاحب المقولة.

فالخلاص، هذه الكلمة النهائية ذات اللكنة الدينية، تعني بأنَّ الشعر هو صاحب المأزق، أما النثر فهو المخلِّص!

تقريباً، ثمَّة قَلْبٌ للأدوار، أو ثمَّة نزعٌ لدور البطولة عن الشعر. ثمَّة صيرورة أخرى لهذا الكائن الأقدم في وصفه ضعيفاً ومريضاً ومأزوماً يحتاج إلى مخلِّصين ومنقذين. وممَّن؟ مِن الذي مارس الشعرُ عليه «نرجسيته» قروناً طويلةً! مِن الذي اكتسب صفته كظلٍّ أدنى للشعر، وكجنسٍ أدبيٍّ سهلٍ لا طاقة له على مقارنته بالسيِّد الصعب.

بالطبع الحديث عن أزمة الشعر حديثٌ حقيقيٌّ لا خرافة فيه. وهو يكتسب ميزةً رئيسيةً حين نقول بأنَّه حديثٌ خَطِرٌ. وهذه الخطورة لا يدفعها أنَّنا، أُمَّةَ العرب، أمَّةُ شعرٍ. فبلاد النثر ذاتها

تتحسَّس مثل هذه الأزمة وتُنوِّع عليها.

نقول بأنَّه حديثٌ خَطِر، لجهة أنَّ الشعر هو المادَّة الأدبية الأكثر بنيوية في حيوات الشعوب وتواريخهم. ليس لكونه فقط سجلّاً وقاضياً، بل لكونه حياةً كاملةً وتاريخاً كاملاً.

فلو طرحنا الشعرَ من ماضي الشعوب لفُقدتْ أجزاء كاملة من هذا الماضي. لذلك لا أجد في نظرة بعض النقَّاد إلى الشعر في وصفه جواداً خاسراً، وبالتالي نظرتهم إلى الأدب كحلبةِ سباقٍ الشعرُ فيها مجرَّد حصان كبقية الأحصنة، سوى ضربٍ من ضروب «الهرطقة» النقدية.

أصالةُ الشعر ليست تاريخية فحسب، أو هي إذا كانت كذلك فإنَّما بخلفيةٍ مؤسِّسةٍ للوعي الأدبيِّ والثقافيِّ السابق على الأنواع. لقد دخل الشعر في الوعي الجمعيِّ والفرديِّ، على السواء، من البوَّابة الكبرى: تكوين الشخصية. والإنسان العربي في هذا السياق هو المثال الأبرز على ما نذهب إليه. وليس من المصادفة في شيء أنَّ «عصر النهضة»، أو ما يُسمَّى بهذا الاسم، قاده شعراء. وليس من المصادفة في شيء أنَّ عصور الانحطاط العربية كانت عصور انحطاط شعرية أيضاً وأولاً، كما سبق أن ذكرتُ مراراً. وليس من المصادفة في شيء أن يبقى الشعر إلى اليوم، وفي خضمِّ أزمته، ميزانَ حرارةٍ

لقياس عافية أُمَّة العرب.

على الدوام، خَرَجَ الشعرُ عن مفهومه التجنيسيِّ الضيِّق، ليكون فعلَ حياةٍ وفعلَ ممارسة حياتية، سلباً وإيجاباً. وما كلُّ هذه المسابقات «الشعرية» التلفزيونية العربية (على الرغم من ضحالتها الفنِّية) سوى دليل على بنيوية الشعر في تكوين الشخصية العربية، وإنْ يكن قد وصل إلى مرحلة الأزمة.

الشعر جنَّة العرب ومحرقتهم، فضيلتهم ورذيلتهم، مجدهم وانحطاطهم... وبكلمة واحدة: الشعر بطلهم. إنَّه البطل الذي لا يمكن إسعافه وتضميد جروحه إلا بإسعاف العرب أنفسهم وتضميد جروحهم.

الشعر ليس مرآةً، بل وجهٌ.

وبالنبرة الطوباوية ذاتها التي قال فيها سارتر مقولته أعلاه، علينا أن نقول، مُحرِّفين، بأنَّ خلاص العالم إنما يكون في قيام شعرٍ إلى جانبه، والأحرى أن نقول: قيام شعرٍ في قلبه.

مجلَّة «الغاوون»، 1 نيسان 2010

قيمة الشعر

بين تأكيد أندريه بروتون بأنَّ الشعر هو من سيُعيدنا إلى «ينابيع الكرامة الإنسانية»، واعتبار المتنبِّي الشعرَ من «مكارم الأخلاق» (يا مَنْ تُعيِّرني بأنِّي شاعرٌ/ عيَّرتني بمكارمِ الأخلاقِ)، مساحةٌ كافيةٌ لطرح السؤال عن قيمة الشعر.

بين «الكرامة» و«المكرمة»، في المعنى الأصفى للكلمتَيْن، نتساءل إذا ما كانت قيمة الشعر تتغيَّر بين زمنٍ وآخر. أو بالأحرى: هل قيمة الشعر في ذاته، أم هي في زمنه؟ هل اختلاف دوره بين عصرٍ وآخر يُغيِّر من تلك القيمة؟ بل هل يمكن أصلاً أن يكون للشعر دورٌ فعليٌّ غير دوره التخييليِّ الأزليِّ؟

برتولت بريشت رأى في الشعر سلاحاً يمكن استخدامه لمواجهة النازية، وسيغموند فرويد استعمله كقرينة نفسيَّة.

أبو تـمَّام والبحتري نظرا إليه كقيمة فنِّية بحتة، وأبو نؤاس استعمله كأداة نقدية.

بشار بن بُرد جعله تحدِّياً للنص المقدَّس (سورة الحشر)، والمعرِّي

جعله تحدِّياً لصاحب النصِّ المقدَّس.

امرؤ القيس رضعه كثدي، والأعشى شربه ككأس.

أبو فراس استعمله كنافذةٍ في السجن (الروميَّات)، وسان جون بيرس استعمله كمفتاح.

سعيد عقل تعامل معه كرياضيات، وأُنسي الحاج تعامل معه ككيمياء.

الحلَّاج كطريق للجسد، وابن عربي كطريق للروح.

طاغور كابن للريف، وبودلير كابن للمدينة.

ت. س. إليوت كمرثيةٍ، والخنساء كنَدْبٍ.

نازك الملائكة كمزالق فنِّية، والسيَّاب كمزالق حسَّية.

صلاح جاهين كحكمةٍ، وطلال حيدر كلمسةٍ.

أحمد فؤاد نجم كمظاهرةٍ، وأمل دنقل كمعركةٍ.

صلاح عبد الصبور كسهرةٍ هادئةٍ، ومظفَّر النوَّاب كاجتماعٍ غاضبٍ.

الجواهري كماضٍ، ولوتريامون كمستقبلٍ.

أحمد شوقي كجزالةٍ، والأخطل الصغير كعذوبةٍ.

محمود حسن إسماعيل كريشةٍ، وأمين نخلة كمحبرةٍ.

بدوي الجبل كموقفٍ إنسانيٍّ، والقروي كموقفٍ قوميٍّ.

الياس أبو شبكة كتفَّاحةٍ، وعلي محمود طه كفم.

عروة بن الورد والشنفرى كسخطٍ، ولبيد كمصالحةٍ.

نزار قبَّاني كسريرٍ، ودعد حداد كقبرٍ.

إدغار آلان بو كقوس قزح، ورامبو كقوس نصر...

ونستطيع الاستطراد أكثر فأكثر لإظهار أنَّ النظرة المختلفة إلى الشعر، والفهم المختلف للشعر، و«الاستعمال» المختلف للشعر، ذلك كلّه لم يُغيِّر شيئاً من ماهيَّته وملمسه العجيب، حين يكون شعراً حقيقياً، سواء أكُتِبَ في الكهف أم كُتِبَ في قاعة مُكيَّفة. فلقد ظلَّ الشعر في جوهره واحداً، وما اختلف فيه أنَّه لمعَ في حقبٍ أكثر من أخرى.

***

ولكنْ، ماذا عن جمهور الشعر؟ هل يصحُّ الكلام السابق عليه؟ هل هو فعلاً خارج جوهر الشعر؟ هل هو مجرَّد لمعان؟

اليوم يرى البعض (الشعراء تحديداً) أنَّ بقاء الشعر بلا جمهور يساعد في صقل جوهر الشعر، ويجعل هذا الجوهر أكثر صفاءً. لكنَّ مثل هذا الرأي كان يمكن أخذه بنيَّةٍ حسنةٍ لو لم يصدر عن شعراء لا جمهور لهم.

شخصياً، لا أرى أنَّ الشعر بفقدان الجمهور يصبح أكثر أصالة

كما يزعم هؤلاء، أو يغدو من معدنٍ أنفس. والسبب أنَّ وجود جمهورٍ حقيقيٍّ هو أمرٌ ضروريٌّ لكي تأخذ تجربة الشاعر فرصتها الكاملة في النضج الطبيعيِّ. ناهيك عن أنَّ كبار الشعراء -وحتى اليوم- هم من الشعراء الذين لم يَعدموا جمهوراً ينصت إليهم ويشتري دواوينهم ويحضر أمسياتهم.

في معرض غمزهم، لا يستخدم أصحاب تلك النظرية كلمةَ «قرَّاء» بل كلمة «جمهور»، في محاولة منهم لتسطيح تجربة الشاعر الجماهيري - المقروء، وللقول بأنَّ نزار قباني أقرب إلى عبد الحليم حافظ من عمر بن أبي ربيعة، وبأنَّ محمود درويش أقرب إلى الملعب البلديّ من طاولة الكتابة.

يذمُّون نجاح شاعر بالقول إنَّه «جماهيري»، لكي لا يقولوا إنَّه «مقروء». لكنْ لماذا يُقال «جمهور» ولا يُقال «قرَّاء» حين يكون الكلامُ على تجاربَ مهمَّةٍ؟!

والحقّ أنَّ هذا السؤال يفضح مقصد مَنْ يريد المماهاة -عن نيَّةٍ سيئةٍ- بين جمهور الشعر والجماهير الأخرى: جمهور السياسة وجمهور خطبة الجمعة وجمهور الطَّرَب.

لكنْ هل يمكن حقَّاً تشبيه جمهور الشعر بتلك الجماهير التي طالما هجاها الشعراء؟

لا شكَّ في أنَّ الشعر بلا قارئ (لا أريد استخدام كلمة «جمهور») يخسر كثيراً. جوهر الشعر ثابت لا يتغيَّر، ولكنَّه بلا قارئ سيعلوه الغبار. سيكون لؤلؤة بغير بريق. الجمهور هو أحد تلك اللمعات «البنيوية» للشعر الحقيقيّ، أو بالأصحّ: اللمعات الجوهرية. اللمعات التي تُؤخذ دليلاً على أصالة الجوهر، والتي تدلُّ على أصالة الشعر.

مجلَّة «الغاوون»، 1 كانون الثاني 2011

كاريزما الشاعر

ما حدَّده ابن رشيق في «عمدته» من أحكام على الشاعر أنْ يتحلَّى بها: «من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف، فإنَّ ذلك مما يحبِّبه إلى الناس، ويُزيِّنه في عيونهم، ويقرِّبه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحسّ، عزوف الهمَّة، نظيف البزَّة، أَنِفاً؛ لتهابه العامَّة، ويدخل في جملة الخاصَّة، فلا تمجّه أبصارهم»...

أقول إنَّ هذه الأحكام التي وضعها ابن رشيق، والتي تبدو اليوم لشعراء ما بعد الحداثة مضحكةً وسطحيَّةً، لـمَّا تزل في حقيقة الأمر جزءاً لا يتجزَّأ من «معنى» الشاعر، لجهة التداخُل الطبيعي بين شخصية الشاعر وشخصية شعره.

فلو أجرينا حذفاً بسيطاً لبعض الكلمات التي تجعل من هذه الصفات أحكاماً وقلنا مثلاً: «إنَّ نزار قبَّاني كان طلق الوجه، نظيف البزَّة، أنفاً؛ لتهابه العامَّة... إلخ»، لما استهجنَّا ما استهجنَّاه في صيغة

صاحب «العمدة».

يُفصِّل ابن رشيق في هذا الأمر أكثر فيقول: «فأوَّل ما يحتاج إليه الشاعر بعد الجدِّ الذي هو الغاية، وفيه وحده الكفاية، حسن التأتِّي والسياسة، وعلم مقاصد القول؛ فإنْ نسب ذلَّ وخضع، وإنْ مدح أطرى وأسمع، وإنْ هجا أخلَّ وأوجع، وإنْ فخر خبَّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنَّ ورجع، ولكنَّ غايته معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سرُّ صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا».

والحقّ أنَّ وصفة ابن رشيق هي وصفة صنع «الكاريزما»، استنطاقاً للغة هذا العصر. كاريزما الشاعر التي تلعب في شعره دوراً أعمق بكثيرٍ من الدور الذي يلعبه الإطار بالنسبة إلى الصورة. حتى نكاد لا نشعر بأننا مغامرون إذا ما قلنا بأن كاريزما الشاعر هي جزء من شعره!

تقريباً، أحد أسرار صناعة الشعر -في هذا المفهوم- سرُّ صناعة الكاريزما. سرُّ جعل الشاعر مغناطيساً. سرُّ تحويله إلى مركز العالم الذي يستطيع أنْ يخفضَ ويرفعَ ويُعزَّ ويضعَ. سرُّ جعل الشاعر مؤثِّراً ككلماته.

فالكاريزما، الكلمة ذات الأصل اليونانيّ، والتي هي خليطٌ متحوِّلٌ بين شخصٍ وآخر، وشخصيةٍ وأخرى، لا تقتصر على شخص الشاعر أو الفنَّان، بل تتعدَّاهما إلى صنيعهما من شعرٍ أو فنٍّ.

فمن هو القارئ الذي يستطيع الفصل بين شخصية المتنبِّي وشخصية شعره؟ بين أَنَفَة المتنبِّي وأَنَفَة شعره؟ بين غروره وغرور شعره؟

بل إنَّ هذا «التماثل»، في كثير من الحالات الشعرية التاريخية، زاد من خلط الأوراق في مسألة تقدير الدورِ الحقيقيِّ للكاريزما في إنجاح شعرٍ وانتشاره.

إلى اليوم، يتحدَّث الشعراء عن الكاريزما التي كان يتمتَّع بها زعيم السورياليين أندريه بروتون. وشهيرةٌ في لبنان حكاية توبيخ الشاعر اللبناني سعيد عقل لرئيس بلاده الياس سركيس حين لم يقف عند السلام عليه وبقي جالساً. أيضاً شهيرةٌ الحفاوة التي كان يتلقَّاها الشاعر اللبناني أمين نخلة حين كان يدخل مكاناً ما.

ولم تفارق المهابةُ (العنصر الأبرز في كاريزما الشاعر والتي أولاها ابن رشيق أكثر العناية في صنع كاريزما الشاعر مع ضرورة حسن سياستها واستثمارها) شخصيةَ شعرائنا حتَّى في عزِّ عصور

التكسُّب بالشعر (المديح). ولم يُنقذْ شاعرَ العربيةِ الأكبر أبا الطيِّب المتنبِّي (الذي وقف معظم شعره على المديح) من خسارة الكثير من رصيده الشعبي، سوى هذه الصفة.

ولو دقَّقنا قليلاً في ظاهرة الشاعر الجماهيريِّ لاكتشفنا سريعاً أنَّه الشاعر الذي يمتك كاريزما وهيبةً (أخلط عن عمدٍ، وعن حقٍّ، بين الكاريزما والهيبة).

وفي المقابل، خذوا شعراء كباراً لم يتحصَّلوا على الشعبية بسبب هذا «النقص». ولنا في أبي العِبَر الهاشمي والطرمي عبرةٌ كبيرةٌ، فهذان الشاعران الموهوبان اللذان اشتهرا بالهزل و«السخف» اندثر ديوانَيْهما ولم يصلنا منهما سوى شذراتٍ قليلةٍ حفظها لنا -لحسن الحظِّ- كتابُ «الأغاني» وبعض كتب التراث الأخرى.

بلا أيِّ تحفُّظ نقول إنَّ كاريزما الشاعر التي كانت «حَكَماً» في التراث، لـمَّا تزل مُقرِّرةً إلى يومنا هذا. لـمَّا تزل شخصيةُ الشاعرِ جزءاً لا يتجزَّأ من شعره، ومن عملية إنتاج هذا الشعر شعبياً. إنها نقطة اللقاء بين حرارة الدم وحرارة الكلمة. إنها الريشة الذهبية التي تستطيع المزج بين شخصية الشاعر وشخصية الشعر.

مجلَّة «الغاوون»، 1 تمُّوز 2009

العرب بلا شاعر جماهيري

للمرَّة الأولى في تاريخهم، يعيش العرب بلا شاعر جماهيريّ. فبعد موت محمود درويش، ومن قبله نزار قبَّاني، لم يعد لدينا من شاعرٍ تفيض القاعات بجمهوره، وتتناقل الفضائيات أخباره كنجوم السينما والشاشة الفضِّية.

وهذا المأزق في شعرٍ غنائيٍّ، هو شعر العرب، يكتسب –خارج سياقه النقديِّ الأدبيِّ– معانيَ ثقافيةً خطرةً. وحين نقول «غنائيّ» نعني ذلك.

ففي التاريخ العربي كلِّه لا نجد شاعراً جماهيرياً لم تكن الغنائية بساطَ ريحه الذي طارَ بواسطته إلى الجماهير. بل إنَّنا نكاد نجزم بأنَّ ما حال دون جعل شاعرٍ فذٍّ بحجم أبي تـمَّام شاعراً جماهيرياً، لمصلحة تلميذه المتنبِّي، هو هذه الخصيصة تحديداً.

العرب بلا شاعر جماهيريّ حقيقة مروِّعة، لأنها ستعني في وجه من الأوجه أنَّ العرب الآن بلا شاعر!

المحفوظ الشعبيُّ الأثير لدى العرب من شعرهم القديم غنائيٌّ في

معظمه، من عدي بن ربيعة التغلبيّ والخنساء، فجميل بثينة وقيس بن الملوَّح، وصولاً إلى أبي فراس الحمداني والمتنبِّي. والشاعران الشعبيان الأبرز في العصر الحديث (درويش وقبَّاني) غنائيان. ولو أُعطيَ بدر شاكر السيَّاب عمراً أطول لكانت لديه فرصة كبيرة للتحوُّل إلى شاعر جماهيريّ. بل إنَّ مقطعاً من قصيدة عربية حديثة يكاد لا يشتهر، ويتمّ تداوله على نطاق واسع، إلَّا إذا كان غنائياً.

وربَّما من المفيد التذكير بأنَّ مرحلة صدر الإسلام التي نجحتْ في إخماد جذوةِ مختلف أنواع الشعر لزمنٍ ليس بالطويل، لـمْ تقوَ على الشعر الغنائي، فظلَّت قصيدة متمِّم بن نويرة «إنَّ الشجى يبعث الشجى» شاهدةً على قوَّة هذا النوع من الشعر.

والحقّ أنَّ الغنائية التي ننسب إليها كلَّ هذا التأثير، كانت جزءاً لا يتجزَّأ من سرِّ صناعة الشاعر العربي الجماهيري، أو من الصلصال الذي تـمَّت به صياغة تلك الجماهيرية.

ولهذا السبب، ربَّما وأيضاً، لم يُتح لشعراء قصيدة النثر العرب أن يخرج من بينهم شاعر جماهيريّ، لأنَّ الغنائية -في نسختها العربية- ذات جذر صوتي في تعريفها الأول، وهذا الجذر مُقدَّم على غنائية المضمون، حيث ارتبط الشعر بالموسيقى والغناء والإنشاد.

***

العرب لأوَّل مرَّة في تاريخهم بلا شاعر جماهيري!
أيها الشعراء العرب، مَن كان منكم غنائياً فليتقدَّمْ.

مجلَّة «الغاوون»، 1 تمُّوز 2009

خفَّة يد الشعراء الغنائيين

على عكس ما يرى كثيرون، كنتُ وما زلتُ أعتقد بأنَّ نزار قبَّاني من أعمق الأصوات في الشعرية العربية الحديثة، وبأنَّ «السهولة» التي يتمتَّع بها شعرُه هي أحد أهمّ الأسباب التي كوَّنت له هذا العمق الذي من المعيب نفيه لمجرَّد أن صاحبه شاعر جماهيريّ أو لمجرَّد أنَّه «معبود» الطلبة والمراهقين.

لكنني في هذه الوقفة لستُ بصدد الدفاع عن نزار قبَّاني، بل على العكس تماماً، وللأسف، أنا في موقع اتِّهامه!

فهذا الشاعر الذي حفظتُ المئات من أبياته في بداياتي، يكاد لا يمرُّ شهرٌ إلَّا وأكتشف له سرقة جديدة من شاعرٍ غربيٍّ. آخر هذه «الاكتشافات» من قصيدته الشهيرة «التمثال»، فأشهرُ أشطُرِها: «إن الكلام يموت حين يقالُ»، منسوخ حرفياً من عنوان قصيدة للشاعرة الأميركية إيميلي ديكنسون: «الكلام يموت حين يقال»!

بالطبع الأمثلة كثيرة ولا حصر لها، وعلى كلِّ حال كنَّا قد نشرنا في مجلَّة «الغاوون» (العدد السادس، 1 آب 2008) تفاصيلَ

فضح صاحب «دار الآداب» سهيل إدريس لسرقة نزار قبَّاني قصيدةً شهيرةً لجاك بريفير هي قصيدة «فطور الصباح»، ليصنع منها واحدةً من أشهر قصائده: «مع جريدة». وكان من أسباب قيام سهيل إدريس بذلك -على الرغم من صداقته وشراكته لنزار قبَّاني في تأسيس «دار الآداب»- خلافٌ ماديٌّ. أما كيف فعل إدريس ذلك؟ فمن خلال روايته المسمَّاة «الحيّ اللاتيني» التي ضمَّنها حكايةً عن انتحال إحدى الفتيات لقصيدة بريفير المذكورة، وادِّعائها بأنَّ القصيدة لها، من ثمَّ سرقة مال بطل الرواية. وبعد اكتشاف البطل أنَّ الفتاة سرقت ماله، اكتشف أيضاً أنَّها سرقتْ قصيدة بريفير، ليقول: «على أية حال... إنَّ من يسرق شعرَ رجل مثل جاك بريفير، لن يتورَّع عن سرقة مال رجل مثلك».

حال محمود درويش، أَنْجب تلامذة نزار قبَّاني، ليست بأفضل من حال أستاذه، لكنْ مع احترافٍ أكثر. والوقفة هاهنا طويلة، لا تبتدئ بقصائد لوركا التي لم يتوانَ درويش عن مدِّ يده إليها مرَّات عدَّة، ولا تنتهي بجملٍ شهيرةٍ لشعراء وفلاسفة مشاهير أخذها درويش دون الإشارة إلى أصحابها، بل ودون وضعها بين مزدوجتَيْن، وربَّما تكون أشهر تلك الجمل المسروقة جملة «على هذه الأرض ما يستحقُّ الحياة» التي أخذها درويش من كتاب «هكذا

تكلَّم زرادشت» للفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه دون الإشارة إلى صاحبها.

أيضاً وأيضاً، لا ننسى بدر شاكر السيَّاب وخفَّة يده مع الشعراء الإنكليز...

بالطبع، ستقولون بأنَّني أختار الشعراء الغنائيين لاتِّهامهم. والجواب ببساطة «نعم»، لأنهم الأكثر نشاطاً في هذا المجال. قبَّاني ودرويش والسيَّاب وبعض الغنائيين العرب الآخرين كانوا يستطيبون أخذ الجمل الجميلة وعجنها في قالبهم الغنائي الخاصّ. وفي ظنِّي أنَّ الغنائيين تخصَّصوا أكثر من سواهم في هذا النوع من السرقات، الذي نستطيع رسم ملامحَ وتحديداتٍ له. فهم في الجُمَل يفضِّلون تلك التي تحمل شُبهة المانيفستو، المغمَّسة ببعض الحكمة. وفي الصور يُفضِّلون الحسِّية منها. وفي الفكرة يُفضِّلون الحكاية، أي تلك الأفكار المسرودة على شكل قصَّة. بل إنَّهم أحياناً يتشاركون الاقتباس نفسه، ويستعملونه بلا أدنى حرج، مثل استعمالهم لجملة لوركا الشهيرة: «تموت الأشجار واقفة»، التي استعملها بلا حرج أيضاً الأخطل الصغير في إحدى مرثيَّاته: «تموتُ وهي على أقدامها الشجرُ»، ثمَّ نزار قبَّاني فمحمود درويش. وهنا نستطيع الاستطراد بالقول إنَّ لدى هؤلاء الشعراء مَيْلاً مؤكَّداً إلى الصور الشعرية

المأخوذة من غرائب الطبيعة، على سبيل المثال: صورة البجع الذي ينام واقفاً، وصورة السمك الذي ينام مفتَّح الأعين، وصورة طيور الأوز التي تغنِّي حين تُحتضَر... إلخ.

لكنْ، وفي نهاية الأمر، ألسنا هنا، أي في موضوع استطابة السرقة، أمام امتداد لتقاليد الشعر العربي الغنائي القديم؟ ألـم يتحدَّث أبو عمرو بن العلاء -قبل أكثر من ألف عام- عن «وقوع الحافر على الحافر»... وإنْ عَمْداً؟

مجلَّة «الغاوون»، 1 أيَّار 2010

نزار قباني 1: الأب الليبيرالي

الحديث عن نزار قبَّاني شبيهٌ بالحديث عن شعره، لجهة السهولة والامتناع. والمربك في ذلك كلِّه أنَّ أحداً منَّا، أي جميع الشعراء العرب الأحياء، منذ روَّاد مجلَّة «شعر» وصولاً إلى جيلنا الأخير، ليس في وسعه اقتراح أيِّ نوعٍ من الادِّعاء لتخطِّي الإجابة. فالجميع قرأه، والجميع تأثَّر به، والجميع استخفَّ به، والجميع أُعجب به!

في الحقيقة، لقد مثَّل نزار قبَّاني لحظةً استثنائيةً (طويلة) في عمر الشعر العربي الحديث، لأسبابٍ لا تبدأ بجماهيريَّته الجارفة، ولا تنتهي بعدم القدرة على القبض على «سرِّ مصلحته».

وهنا أحبُّ أنْ أرويَ حادثةً طريفةً ومُعبِّرةً جرت مع أحد الأصدقاء الشعراء، مختصرها المفيد أنَّ شاعراً فرنسياً، شارك في أحد المهرجانات الشعرية العربية، هالَهُ أن يرى الناس تتسلَّق الأشجار لحضور أمسيةٍ لشاعرٍ (نزار قبَّاني)، فطلب من ذلك الصديق ترجمةَ ما يقوله نزار في محاولة منه لفهم سرِّ هذا السحر. بعد ذلك لا بدَّ أن يتوقَّع القارئ أنَّ هذا الشاعر الفرنسيَّ هالَهُ -من جديدٍ- أنَّ الشعر

الذي تُرجمَ له للتوِّ هو كلام عادي، بل هو كلام بلا قيمة فنِّيَّة تقريباً. كلام أشبه بما يكتبه الطلبة في مفكِّراتهم ورسائلهم الغرامية، أو ما يُخربشونه على مقاعدهم الخشبيَّة.

تريدون نهاية الطرفة؟

لقد اتَّهم الشاعرُ الفرنسيُّ صديقَنا الشاعرَ العربيَّ بتزوير الترجمة بسبب غيْرته من نزار قبَّاني!

***

بالطبع، سنعذر لأيِّ شخصٍ لا يعرف العربية ألَّا يُؤخذ بأجمل شعر نزار قبّاني مُترجَماً. وبالنسبةٍ إليَّ، لا أتقن اللغة الفرنسية لأزعم أن نزار قبَّاني (العربيَّ) كمالارميه (الفرنسيِّ)؛ شعره يخسر وجوده خارج لغته. لكن في وسعي القول إنَّ «أخطر» الشعر هو ذاك الذي يجعل من اللغة وجودَه كلَّه، وسحرَه كلَّه، وقيمتَه كلَّها. الشعرُ «البيتوتيُّ» في لغته، الذي يرفض مغادرتها، ولا يستطيع. الذي لا يمتلك رئتَيْن، بل غلاصم للتنفُّس تحت ماء اللغة.

الحديث عن سحر اللغة النزاريَّة هو حديث عن موسيقاها أوّلاً. بل ربَّما يقول قائلٌ بأنَّه ليس ثمَّة في شعر نزار قبَّاني أكثر من موسيقى تقوم على خدمتها لغةٌ لعوب كبعض النساء اللواتي جعلهنَّ الشاعر بطلات بعض قصائده.

وفي سياقٍ متَّصلٍ، لا أحد يجهل القيمة الإضافية، التجارية والفنِّية على السواء، التي اكتسبتها قصائد هذا الشاعر بعد غنائها. تحديداً غناء عبد الحليم حافظ قصيدتَيْن نجزم بأنَّهما نامَتا على جزءٍ مهمٍّ من ثروة نزار قبَّاني الموسيقية اللغوية. ولا أجدها مصادفةً أنْ يتمّ تلقيب نزار قبَّاني بـ«شاعر الأجيال» وتلقيب عبد الحليم حافظ بـ«مطرب الأجيال»، فالعلاقة بينهما تتجلَّى هنا تحديداً: الأجيال. هي علاقة تستمدُّ خصوصيَّتها من نظرتنا -نحن الأجيال- إلى تجربتَيْهما وتفاعلنا معهما. فلمْ يملك الرجلان أسبابَ «الفحولة» الكلاسيكية يوم اشتهرا، بل في وسعنا القول إنَّ ثمَّة «تقشُّفاً» في الأدوات الشعرية لدى الأوَّل، والصوتية لدى الثاني.

لقد أحببنا نزار قبَّاني، في مراهقتنا، بسبب القصائد التي عدنا و«استخففنا» به بسببها. وحين رجعنا واكتشفناه من جديد، في مرحلةٍ لاحقةٍ، فعلنا ذلك لأشياء «سحرية» في تلك القصائد أيضاً، لـم ننتبه إليها من قبل.

وما قلتُه عن نزار قبَّاني في الشعر، ينطبق على ما قد أقوله عن عبد الحليم حافظ في الغناء.

***

عشر سنوات على رحيل نزار قبَّاني. عشر سنوات وُلِدَ فيها

جيلٌ بأكمله. جيل اختلف بطبيعة الحال عن تلك الأجيال التي وُلدتْ في حياة نزار. جيل في مراهقته أُغرم بهذا الشاعر، ثمَّ استخفَّ به، قبل أن يكتشفه، ليعود فيغرم به من جديد.

طريفةٌ حكايةُ نزار قبَّاني مع الأجيال طرافةَ شعره. وما كنَّا نحسبه «علاقة عابرة» بين هذا الشاعر والأجيال، اكتشفنا، في ما بعد، بأنَّه خلَّفَ أيتاماً ما انفكّوا يُذكِّروننا بعقوقنا تجاه أبٍ جنى على نفسه بـ«ليبيراليته» المفرطة.

مجلَّة «الغاوون»، 1 أيَّار 2008

نزار قباني 2: التمرُّد المرغوب فيه

حتَّى نفهم جانباً مهمَّاً من الشخصية الشعرية لأشهر شاعر عربي معاصر، نزار قبَّاني، علينا الانتباه إلى المفارقة المهمَّة الآتية: إنَّ الأشياء التي عادةً ما تكون موضع دفاع وتعاطُف في قصائد نزار قبَّاني الاجتماعية والعاطفية (المومس، الزانية...)، تتحوَّل بسهولةٍ بالغةٍ إلى شتيمة وازدراء في قصائده السياسية!

تُتيح لنا هذه المفارقة القبض على مفتاحٍ سحريٍّ ربَّما يصلح لفتح الكثير من الأبواب النزاريَّة الموصدة. فقد أذهلت الشهرةُ التي تمتَّع بها هذا الشاعر جميعَ نقَّاده الذين وجدوا أنفسهم أمام عبارة بسيطة جداً وصورة بسيطة جداً وبلاغة بسيطة جداً، وحاروا في «تبرير» شعبيته الكبيرة وتفوُّقه الساطع على من يعتبرونهم أكثر موهبةً منه وأعمق ثقافةً.

تقريباً، يمكن القول بأنَّ تمرُّد نزار قبَّاني كان تمرُّداً على الرسميِّ وليس على الشعبيِّ؛ على الإطار وليس على الصورة. كان تمرُّداً مرغوباً فيه من الجيل الذي ينتمي إليه، ومزلزلاً للجيل الذي سبقه.

فالتدقيق في ظروف القصيدتَيْن الأبرز في تمرُّد نزار قبَّاني: «خبز وحشيش وقمر» (قصيدة التمرُّد الاجتماعي)، و«هوامش على دفتر النكسة» (قصيدة التمرُّد السياسي)، سيكشف لنا بأنَّ هذا التمرُّد كان في الأصل تعبيراً عن أفكارٍ ذات شعبية متصاعدة.

فكلُّ من عاش أو قرأ عن فترة خمسينيات القرن الماضي التي نشر فيها نزار قبَّاني «خبز وحشيش وقمر» يعرف بأنَّ التذمُّر الشعبي الكبير من التقاليد الاجتماعية الممزوجة بهالةٍ دينيةٍ كان السمة الأبرز لجيل ذلك الزمن. وأصلاً ما كان في وسع خالد العظم، وزير الخارجية السوري آنذاك، أن يقف بهذه القوَّة مع الشاعر (الموظَّف في السلك الدبلوماسي) في وجه بعض النوَّاب الإسلاميين الذين أرادوا معاقبته بسبب القصيدة، لو لم يكن المزاجُ الشعبيُّ الشبابيُّ بالفعل مؤيِّداً، أو على الأقلّ غير مجروح بالطريقة التي تناول بها الشاعر بعض «المقدَّسات».

بل إنَّ قبَّاني أصلاً ما كان له أن يحصل على مثل هذه الشهرة والانتشار والمبيعات لو لم يكن بالفعل مُعبِّراً جدِّياً عن مزاج جيلٍ متمرِّدٍ وصاعدٍ تُضايقه قيود التقاليد الاجتماعية والدينية.

والأمر ذاته في قصيدة «هوامش على دفتر النكسة»، حيث حاكى نزار قبَّاني مشاعر الغليان والغضب التي تعصف بملايين

العرب إثر الهزيمة. وما استحضاره الهاجي لشيوخ النفط في أحد مقاطعها سوى دليلٍ على حرصه الشديد على مجاراة هذا المزاج العام بعدم ترك جمال عبد الناصر وحيداً في مسؤوليته عمَّا حصل (بعد نشر القصيدة المذكورة أرسل نزار قبَّاني، مع الكاتب أحمد بهاء الدين، رسالةً إلى عبد الناصر حاول فيها استعطافه لرفع الحظر عن مجيئه إلى مصر ولإيقاف الحملة التي شنَّها عليه بعض الصحافيين المصريين، حيث يؤكِّد له بأنَّه لم يعنِهِ في قصيدته وبأنَّه بقي فيها متفيِّئاً بظلاله: «إنِّي لم أتجاوز في قصيدتي أفكارَكَ في النقد الذاتي يوم وقفتَ بعد النكسة تكشف بشرفٍ وأمانةٍ حساب المعركة»، إلى أن يختم رسالته بالقول: «يا سيِّدي الرئيس، لا أُصدِّق أن يحدث هذا في عصرك» - تاريخ الرسالة: 30 تشرين الأوَّل 1967).

وإلى المعركتَيْن السابقتَيْن، يمكننا إضافة معركة شهيرة ثالثة خاضها نزار قبَّاني على إثر نشره قصيدة «المهرولون» التي هاجم فيها «اتفاقيات أوسلو»، وانتصر فيها الشاعر -شعبياً- كالعادة، ليس لأنَّه غيَّرَ المزاج العام وتمرَّد عليه، بل لأنَّه، على العكس من ذلك، واكبَه وعبَّر عنه بصوتٍ عالٍ... إلى درجة أنَّ شخصيةً دينيةً مُتزمِّتةً، مثل الشيخ يوسف القرضاوي، دخلتِ المعركة مؤيِّدةً نزار قبَّاني! بل إنَّ القرضاوي، وفي خضمِّ حماسته للقصيدة المذكورة،

قام بكيل المديح لكلِّ شعر نزار قباني السياسيّ: «إنَّ شعر نزار السياسي محلّ تقدير وإعجاب، لأنَّ من واجب الشاعر أن يحافظ على إيقاد جذوة شعور الأُمَّة في رفضها الخنوع وأن يستثير همَّتها في الدفاع عن مقدَّساتها وترابها ووجودها» (الاقتباس منقول عن «وكالة الأهرام للصحافة»).

في هذه الناحية يلتقي نزار قبَّاني بالمتنبِّي. يلتقي أشهر شاعر عربي حديث بأشهر شاعر عربي قديم. فكلاهما رَسَخا في الوعي الشعبي الثقافي كمتمرِّدَيْن، لكنَّهما في حقيقة الأمر كانا مُعبِّرَيْن عن المزاج الشعبي، ولم يكن تمرُّدهما معنياً بالتعريف الفكري للتمرُّد على الجماعة، لأنَّهما أصلاً كانا صوت الجماعة. وعلينا أخذ هذه النقطة بعين الاعتبار لدى أيِّ محاولة نقوم بها لفهم شعبية الشاعر العربي. وهنا لا بدَّ من التأكيد بأنَّ كلامي هذا لا يأتي في سياق الإدانة، بقدر ما يأتي في سياق التوصيف ومحاولة الفهم فحسب. لأنَّ لكلِّ شاعر شخصيته وحرِّيته التامَّة في التعاطي مع القضايا العامَّة كما يريد. ناهيكَ عن أنَّ هذين الشاعرَيْن كانا، عن حقٍّ، من أكثر الشعراء موهبةً في عصرَيْهما.

إلى اليوم، لا ينفكُّ سحر نزار قبَّاني يتجدَّد مع كلِّ جيلٍ جديدٍ، ولا تتوقَّف الأسطورة الشخصية لهذا الشاعر عن إضفاء المزيد من

العمق على هذا السحر. إلى اليوم، لا يعرف شعراء الوزن كيف يصفون سحر الموسيقى في شعره، مثلما لا يعرف شعراء النثر كيف يصفون سحر اللغة في نثره.

لقد كان نزار قبَّاني لحظةَ نشوةٍ عارمةٍ في جسد الشعر العربي. ارتعاشة ضربتْ أوصاله، وعرفتْ كيف تُعبِّر عن شخصية هذا الجسد، في السرير وفي الجبهة على السواء.

فصليَّة «نقد»، ربيع **2010**

محمود درويش 1:
الفنُّ والأيديولوجيا

من بين الخلاصات العديدة التي يمكن للناقد أن يخرج بها عن تجربة محمود درويش أنه تمَّ إنصاف الشاعر على حساب شعره. تمَّ تقديم الشخص على القصيدة. فعلى الدوام كان الانتصار لدرويش الفلسطينيّ على درويش الشاعر. على الدوام كانت القضيَّة هي الطريقُ الإجباريُّ لامتداح الشعريَّة. تقريباً، درويش لم يُقرأ، بل تُرجم. وضمن اللغة الواحدة.

كان ثمَّة «خيانة» (والإيطاليون يقولون: «الترجمة خيانة») في سلوك القصائد مجاريَ كَسَفَتْ الجانب الفنِّي فيها. كان ثمَّة بخسٌ «كرنفاليٌّ» للفنِّ في سبيل الأيديولوجيا. لكنَّ محمود درويش لم تنطلِ عليه هذه «الخدعة» الموقَّتة، على الرغم من ثنائيّة البنفسج – القذيفة التي ملأت قصائده، وعلى الرغم من حيرة بعض نصوصه بين مطلع غنائيٍّ بديعٍ وختام مباشرٍ وتكراريٍّ.

شعريًّة محمود درويش ذاتٍ المزاجِ التقريريِّ في أعماله الأولى،

استطاعت الإشراق ببعضٍ من أجمل مطالع الشعر العربي الحديث («سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا»، «عودة الأسير»، «الرمادي»، «كان ما سوف يكون»، «شتاء ريتّا»...)، مثلما استطاعت اختراع قاموسٍ تركيبيٍّ اغتذتْ منه الأجيال الشعرية اللاحقة.

بالطبع، استفاد درويش من تقنيَّات السرد القرآنيِّ (راجع مطلع قصيدة «سنخرج» مثلاً)، وتقنيَّات الأغنية الشعبيَّة (الأهزوجة تحديداً)، و«نشيد الأناشيد»... لكن قدرة هذا الشاعر على إجراء كلِّ شيء في فلك غنائـيَّته، جعل من ذلك كلِّه مجرَّد تفاصيل.

لذا، سيكون تحديد تقنيَّاتٍ في شعر درويش كالقول: لعبه الأثير بالضمائر (أنا، أنتَ، هو)، أو تذويبه التساؤلَ الفلسفيَّ في البنية الشعريَّة («هل كان أوَّلُ قاتلٍ -قابيلُ- يعرف أن نوم أخيه موت؟»)، أو حرصه على قيام توازن سيكولوجيٍّ في الموسيقى (على سبيل المثال، قصيدة «الكمنجات» في «أحد عشر كوكباً» التي تُبرز التجانسَ الموسيقيَّ بين «فاعلن» وصوت عزف الكمنجا)، أو «الغموض البليغ»... نقول إن تحديد تقنيَّات هذا الشاعر بواحد واثنين وثلاثة لا يخدم الباحث كثيراً في القبض على «سرّ المصلحة» في شعره.

بالشعر، استطاع محمود درويش تحويل قصَّة النزوح من

فلسطين إلى قصَّة شبيهة بقصَّة الطرد من الجنَّة: فلسطين هي الجنَّة، والفلسطينيُّ هو آدم، والزيتون هو التفَّاح.

بامتزاج الألم باللذَّة، والحزن بالسحر، بات للمأساة مردودها الجماليُّ الخالص (هنا يمكن جيلنا الشاب أن يستذكر تلك الشائعة التي طالما تداولناها عن «عمالة» ريتًّا وارتباطها بجهاز الموساد الإسرائيليّ!).

في شعر درويش ثمَّة سمة ضوئيَّة، أو فلنقل ثمَّة صباح: نهوض دائم من النوم، قهوة الأمّ، والقهوة مع الحليب...

وفي حين يأخذ الجسد في قصائد الآخرين منبر الكلام في الجنس، يقوم الجسدُ الدرويشيُّ بالإصغاء. الجنس في قصائد درويش فعل إصغاء لا مرافعة.

لقد جعل درويش من الشعر وسيلته الفضلى لقول كلِّ شيء: الغضب، الخيبة، الحبّ، التحيَّات... حتى النقد: «كيف أنجو من مهارات اللغة؟».

أكثر من ذلك، نستطيع، من خلال قصائد درويش، تقديم رسم بياني لبدء تحوُّله، الذي أخذ طابع الحيرة الفلسفيَّة، إلى كتابة قصيدة النثر.

بعد ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، بات انتقال محمود درويش

إلى كتابة قصيدة النثر أكثر سلاسة، وربما أكثر حتميَّة. فقد أظهر درويش في هذا الديوان رغبةً كبيرةً في «تمويت» الوزن وإدخاله في غيبوبة. لقد بدا جليَّاً أن ثمَّة حاجةً ملحَّةً لتنويمه مغناطيسياً (نثرياً)؛ محوه والإبقاء عليه في آنٍ واحد. استفادة قصوى من تقنيات قصيدة النثر وموارد تعبيرها، وطغيان لليوميِّ، مع تصميم لا يُراجَع لردِّ الاعتبار النثريِّ للأشياء من خلال تعريفات كرَّستها، تقليداً، قصيدة النثر... بالطبع، ذلك كلُّه مسبوقاً باستهلال غير بريء مقتبَس من كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيَّان التوحيديِّ: «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم» (الديوان ينتهي باقتباس آخر، لكن للشاعر نفسه من قصيدة «طباق»، يبدو غير بريء أيضاً: «وداعاً، وداعاً لشعر الألم»). في هذا الديوان كان ثمَّة تأتأة نثريَّة. كان ثمَّة احتباسٌ نثريٌّ واعٍ.

كتابة محمود درويش قصيدة النثر، بعد 21 ديواناً، ليست فعل «تَصَابٍ» قطعاً، بل يقظة نقديَّة. والحقّ أن هذا الشاعر كان أحسن نقَّاد تجربته، وليست «غاراته» التنقيحيَّة على شعره القديم سوى دليل على ذلك.

امتحان «في حضرة الغياب» كان امتحانَ إيقاع، هذا المسمَّى الذي طالما اعتبره درويش مقياساً أساسيَّاً لحساب منسوب الشعريَّة

في النصِّ، ناهيك عن أنَّ هذا الشاعر هو أكثر الشعراء العرب استخداماً لهذه المفردة (الإيقاع) في شعره حيث تردُ عشرات المرَّات.

والصحيح أنَّ قدرة الإيقاع، كمصطلحٍ نقديٍّ، على التملُّص والإفلات من تعريفٍ أكاديميٍّ صارمٍ يرسم له حدوداً للقياس، جعله يتقمَّص هيئاتٍ عدَّةً في شعر درويش بين اختلاطه بالغنائيَّة حيناً، وانبجاسه في «إباحيَّة» عروضيَّة حيناً آخر، أو حواريَّات لم تكن تنويعاً يوماً في قصيدة درويش (وإذا كانت كذلك فهي تنويعات بنيويَّة إذا صحَّ القول)، ناهيك بالتدوير المباغت ولعبة الصدى وجماليَّة اللاوصول الدائم... في هذا الديوان الأخير، والذي تمَّ ترويسه بلفظة «نصّ»، ثمَّة «مصالحة» تمَّت، أو ثمَّة لقاء أُنجز. فلا يخفى على من يقرأ دواوين درويش، قراءةً كرونولوجيَّةً، بروز ثنائيَّتَيْن اجتهدتا على التصاعد كتاباً بعد آخر: ثنائيَّة الحضور والغياب (حتى أن الغياب استطاع بلوغ مرحلة الوجود الفيزيقي: أشياء الغياب، مشاغل الغياب، ركض الغياب، رمَّانة الغياب، فرس الغياب، شجر الغياب، رخام الغياب، زجاج الغياب، آثار الغياب...)، وثنائيَّة النثر والشعر. في هذا الديوان كان ثمة استعادة نثريَّة لـ«جداريَّة» التي بلغتْ ذروتها في طرح الثنائيَّة الأولى (الحضور والغياب)، مثلما بلغت ذروتها في استنفاد طاقة الأوزان في حمل

(قول؟) كلِّ شيء. كتاب «في حضرة الغياب» صالحَ النثر بالشعر، مطبِّقاً مقولاتٍ كان درويش قالها في دواوين سابقة: «ستعثر الأنثى على الذكر الملائم/ في جنوح الشعر نحو النثر»، «أحبُّ من الشعر عفويَّة النثر»، «لعلَّ السهل نثرٌ/ لعلَّ القمح شعرٌ»، «(إلى الشعر والنثر): طيرا معاً/ كجناحَيْ سنونوَّة تحملان الربيع المبارك»...

وليست «زلّات» التبرير للنثر في هذا الديوان سوى ترجيع لـ«زلّات» العروض في النثر (وهنا لا نقصد المقاطع الموزونة التي تضمَّنها الكتاب، لكن بعض الجمل الموزونة التي تسلَّلت إلى المقاطع النثريَّة).

قبل ذلك، كان لدرويش في ديوان «أحبُّك أو لا أحبُّك» محاولة لكتابة قصيدة النثر، وذلك في قصيدة «مزامير» التي تألَّفت من 12 مقطعاً (5 مقاطع موزونة، 6 مقاطع غير موزونة، ومقطع مقفًّى من دون وزن) في هيأتها النهائيَّة، حيث كان الشاعر قد أعاد النظر في هيأتها الأولى. بعد صدور «في حضرة الغياب» في وسعنا القول إنَّ تلك القصيدة كانت محاولة قصيدة نثر في أصلها، حتَّى ولو قال الشاعر إنَّ لها مرجعيَّةً تاريخيَّةً هي نصوص المزامير.

قناعة درويش أخيراً بأن الشعر ما هو إلَّا «نثر مصفًّى»، والتي كلَّفته ديوان «في حضرة الغياب»، ستكلِّف «الأيديولوجيين»

عناء انتظار الديوان «الثاني» أو الثالث والعشرين. فثمَّة اعتقاد لاشعوريّ، جمعيّ، بأنَّ التخلِّي عن القصيدة الموزونة هو نوع من التخلِّي عن مبدأ أو قضيَّة أو مسيرة نضال. لا قضيَّة تُخاض بقصيدة نثر، لأنَّها منقوصة الوجاهة. وبالطبع، مثل هذه الدفوعات الرجعيَّة لا يصمد طويلاً أمام تاريخيَّة النقد التي لا يمكن أن تخضع لمنطقٍ ابتزازيٍّ.

لا بدَّ لقراءة شعر محمود درويش أن تكون قراءةً ضدَّ الترجمة، أن تكون قراءة الشعر بلا شوائب الأيديولوجيا والقضايا الكبرى... قراءة درويش المصفَّى، درويش النقيّ.

فصليَّة «نقد»، صيف 2007

محمود درويش 2:
عضو غير مرئي في جماعة «شعر»

من الأشياء التي يمكن لمهتمٍّ بتاريخ المجلَّات الأدبية العربية التوقُّف عندها، تقليد مجلَّة «الكرمل» لمجلَّة «شعر» في جعل قصيدةٍ للشاعر العراقي سعدي يوسف مُفتتحَاً لعددها الأول: قصيدة «حكاية» في مجلَّة «شعر»، وقصيدة «المضيق» في مجلَّة «الكرمل».

والحقّ أنَّ أمراً كهذا يثير الاستغراب، خصوصاً أننا نعلم بأنَّ أدباء مهمِّين كانوا على رأس إدارة «الكرمل» وأوَّلهم صاحبها محمود درويش.

فشتَّان بين رمزية سعدي يوسف في العدد الأوَّل من «شعر»، ورمزية سعدي يوسف في العدد الأوَّل من «الكرمل». ففي الأولى كان شاعراً شابَّاً شبه مغمور قدَّمه يوسف الخال على الجميع على سبيل الاكتشاف. بينما هو في الثانية شاعر شهير ومُكرَّس يكاد أن يكون وضعه في مقدَّم مجلَّة أدبية أمراً بديهياً.

أسوق هذه الملاحظة محاولاً فهم علاقة محمود درويش بمجلَّة

«شعر»، لأنَّ في هذه العلاقة تكمن أسرار مهمَّة عن طبيعة تغيُّر فكرة درويش عن الشعر، ونظرته إليه، والقفزات الكبيرة التي أنجزتها قصيدتُه في المرحلة البيروتيَّة.

من الحكايات التي سمعتها في مرحلة المراهقة، مع تأويلٍ أيديولوجيٍّ تشكيكيٍّ، حكاية رفض محمود درويش إلقاء قصيدته الشهيرة «سجِّلْ أنا عربي» في إحدى الأمسيات على الرغم من إلحاح الجمهور عليه. الشخص الذي أخبرني الحكاية، آنذاك، ربطَ الأمر بتنازلٍ سياسيٍّ ما. وبقيتْ هذه الحكاية، بتأويلها السيء النيَّة، عالقةً في رأسي دون محاكمةٍ، كأيِّ سجين رأي في بلادي. لكنِّي بمجرَّد مجيئي إلى بيروت والعيش فيها وقراءة صحافتها وقصائدها الجديدة برَّأتُ السياسة من الحكاية واتَّهمتُ الشعر. وبعد قليل من البحث حذفتُ أل التعريف من «الشعر»، واتَّهمتُ «شعر» (المجلَّة).

لقد فهمتُ كيف يمكن لطبيعة المكان أن تُغيِّر طبيعة الأفكار. لقد فهمتُ كيف يمكن لقراءة مجلَّة أن تكون حدثاً كبيراً بالنسبة إلى الكاتب تماماً كالكتابة فيها. وبيروت في ذلك الوقت كانت مختبراً مكانياً وزمانياً وساحة صراع لمختلف تيَّارات الحداثة.

المرحلة البيروتية في شعر درويش لا تحتاج إلى براهين كبيرة لإثباتها، فبصماتها موضع دراسة لا موضع تشكيك. والمقال الشهير

«أنقذونا من هذا الحبّ القاسي»، المنشور في مجلَّة «الطليعة» سنة 1968، يُبرهن على التحوُّل السريع الذي أصاب عالمه الشعري والذي كاد أن يدفعه إلى القول: أعطوا ما لفلسطين لفلسطين، وما للشعر للشعر.

مطالبة محمود درويش بمثل هذا الفصل (بين الشعر والسياسة) الذي من دونه سيكون الحبُّ قاسياً، هي قوام النظرية الفنِّية لحركة مجلَّة «شعر». بل إنَّ ذلك المقال المفصليّ لدرويش ليس سوى عصارة فهمه لفكرة مجلَّة «شعر» عن الشعر.

بالطبع ليس في هذا الكلام أيّ إدانة لدرويش، بل على العكس تماماً؛ إنَّه شهادة على فهمه الحيِّ للشعر وهاجسه في الوصول إلى الصيغة الأكثر وفاءً لهذا الفنِّ.

وعندي أنَّ هذا المقال الذي نُشِرَ في مجلَّة «الطليعة» كان يجب أن يُنشَر في مجلَّة «شعر».

ولكن حقاً لِمَ لمْ يُنشَر في مجلَّة «شعر»؟

الجواب سيكون ذا منزلقات، لأننا هاهنا ندخل إلى المنطقة التي قد تنزع الهالة عن أيِّ شاعر، حيث الخوض في خصوماته ونرجسيته وغيرته ومعاركه الشخصية. فنحن لا نُجافي الصواب إذا قلنا بأنَّ لدى محمود درويش حساسية كبيرة إزاء مجلَّة «شعر»، والأصحّ أن

نقول: إزاء شعرائها. والمؤكَّد أنَّ تأثُّره بها، وحرصه على إخفاء هذا التأثُّر، هما عاملان إضافيان أدَّيا إلى توليد مثل هذه الحساسيَّة.

وهذا الاضطراب في العلاقة مع مجلَّة «شعر»، يكاد أن يكون هو ذاته في علاقته مع قصيدة النثر. فعلى الرغم من شغفه الضمنيِّ بها، بل ومحاولته الدؤوبة على الاستفادة القصوى من تقنياتها في قصيدته، ظلَّ درويش إلى آخر أيَّام حياته يهجوها، حتَّى أنَّ كاتباً سياسياً بعيداً عن مسائل الشعر ونقده، ذكرَ أن محمود درويش قبل ثلاثة أسابيع من رحيله، حين التقاه في لندن، تحدَّث «عن شعراء قصيدة النثر الذين قال بأنَّهم دمَّروا الشعر، ووصفهم بالفدائيين الذين يملكون جرأة غير عادية في إلقاء شعرهم في قاعات خالية إلَّا من بعض أصدقائهم وزوجاتهم وبعض الأقارب» (عبد الباري عطوان، جريدة «القدس العربي»، 11 آب 2008). حتَّى أنَّه استعمل الوصف ذاته الذي دأب على استعماله منذ البدايات: «مافيات تُهيمن على الصفحات الثقافية في الصحف والمجلَّات العربية...».

لا بل إنَّ محمود درويش حين أراد إزجاء التحية إلى قصيدة النثر العربية، اختارَ الشاعر اللبناني «المتواري» بسام حجَّار (من خلال قصيدة «السروة انكسرتْ»). وحجَّار كما يعرف الجميع أحد أكثر

الشعراء هروباً من الضوء، وغالباً ما ينأى بنفسه عن أيِّ سجال أو خصومة، لذا فدرويش يحسبه نقيضاً لشعراء النثر الآخرين.

هنا نقبض على خيطٍ مهمٍّ في مسألة حساسية محمود درويش إزاء مجلَّة «شعر» وقصيدة النثر. فمشكلة صاحب «جدارية» لم تكن مع خطٍّ «شعر» بل مع شعرائها. ولم تكن مع قصيدة النثر بل مع شعرائها. ومسألة الشخصيات والموقف منها وردت أصلاً في مقاله المذكور سابقاً «أنقذونا من هذا الحبّ القاسي»، حيث يقول: «والضرورة تلحُّ، بادئ ذي بدء، على معاملة هذا الشعر على أنَّه شعر، بالتخفيف من تسليط الضوء على شخصيات الشباب الذين يكتبونه». في كلام درويش هذا حساسية تجاه تقديم الشخصية على الشعر، تماماً كما هو يعتقد أنه حاصل في قصيدة النثر أو حتَّى في تجربة مجلَّة «شعر».

سببٌ آخر يخصُّ علاقته بقصيدة النثر، وهو شعوره (السليم) بأنَّه لا يمتلك زمامها كما ينبغي. وربَّما يكون مردُّ ذلك أمراً دأب على تكراره، وهو تمكُّن الإيقاع منه، مع أنَّ قصيدة النثر يمكن أن تكون قصيدةَ إيقاع من طراز رفيع، والأمثلة كثيرة في هذا السياق، وربَّما أخوض، مستقبلاً، في هذه المسألة عبر بحث مستقلّ.

في نثره، سواء العادي كما في كتاب «ذاكرة للنسيان»، أو ذاك

الذي قاربَ فيه جنس قصيدة النثر، بتقصُّدٍ واضح، كما في كتاب «في حضرة الغياب»، لم يكن محمود درويش ناثراً من الدرجة الأولى، وهذا أمر علينا الإقرار به بعيداً عن مزايدات النقَّاد وعصبيات المعجبين. لا بل إنَّ الكتاب المذكور، «في حضرة الغياب»، فيه الكثير من التقليد لأسلوب الشاعر السوري سليم بركات.

لم يكن محمود درويش في الموقع المناسب ليعترف، بأريحيَّةٍ، بعدم استطاعته المحافظة على مستواه الفنِّي في قصيدة النثر، كما فعل مثلاً أُنسي الحاج في اعترافه المتكرِّر بأنه صاحب محاولات فاشلة في كتابة الشعر الموزون.

أحبَّ محمود درويش في العمق مجلَّة «شعر»، لكنه عاداها كما يُعادي ابنٌ أباه. وأحبَّ محمود درويش قصيدة النثر، لكنه خاصمها كما يُخاصم شابٌّ امرأةً يُحبُّها في السرّ.

كان محمود درويش العضو غير المرئي في جماعة «شعر»، وستزداد مرئيَّة هذه العضوية يوماً بعد آخر.

مجلَّة «الغاوون»، 1 كانون الأول 2010

مقدِّمتان وبيان واحد

المقارنة بين الحداثة الأولى للشعر العربي المعاصر (التفعيلة) وحداثته الثانية (قصيدة النثر)، تستوجب من الناقد الحصيف المقارنة بين مؤسِّسَيْن اثنَيْن على وجه التحديد من بين مؤسِّسين كُثُر، وهما: في الحداثة الأولى نازك الملائكة، وفي الثانية أُنسي الحاج.

وسبب هذا الاختيار هو أن كلّاً منهما كان رأسَ حربةٍ في معركة «الاستقلال» النوعية إذا جاز التعبير، لأنَّ كلّاً منهما كان صاحب مقدِّمة تجاوزتْ تقديم الديوان لتصبح مقدِّمةً لحداثة كاملة: مقدِّمة ديوان «شظايا ورماد» للملائكة (1949)، ومقدِّمة ديوان «لن» (1960) للحاج.

أقول: المقارنة بين مؤسِّسَيْن، وأعني: المقارنة بين مقدِّمتَيْن.

فنحن نعلم بأنَّه ثمَّة من كتبَ قصيدة التفعيلة، عربياً، قبل الملائكة (علي أحمد باكثير مثلاً)، وثمَّة من بزَّها فيها في ما بعد (بدر شاكر السيَّاب مثلاً)، لكنَّ الملائكة هي من توَّجتْ هذا النوع كجنسٍ جديدٍ، وهي من نظَّرتْ لوعيه ووجوده ومعرفته.

ونحن نعلم أيضاً بأنَّ ثمَّة من كتب قصيدةَ نثرٍ قبل الحاج (سليمان عوَّاد وتوفيق الصايغ مثلاً)، وثمَّة من بزَّه فيها (محمد الماغوط مثلاً والذي صدر ديوانه الأول قبل عامين من صدور «لن»)، لكنَّ الحاج هو من توَّج هذا النوع كجنسٍ جديدٍ، وهو من نظَّر لوعيه ووجوده ومعرفته.

معركة وعي هذا النوع، كجنسٍ أدبيٍّ له وجوده الخاص وشخصيَّته المستقلَّة، مسألةٌ أساسيةٌ لـ«انتصار» هذا النوع وبقائه، بل وبروز نجومه.

فإذاً لن يُنقص من قيمة ما قدَّمته الملائكة أمرُ «ردَّتها»، أو نكوصها، في ما بعد، عمَّا قاتلتْ في سبيل بلورته وجَلْوه. ولن يُنقص من قيمة ما قدَّمه الحاج أمرُ افتضاح اقتباساته وتأثُّره ومصادره الفرنسية... وأتكلَّم خصوصاً عن القيمة الأصلية لفعل التأسيس، لا عن القيمة الفنِّية لتجربة الشاعر. وعلى كلِّ حالٍ، حملت القصيدة الأولى من ديوان «لن» مسمَّى «هُويَّة».

فإذاً، نازك الملائكة المؤسِّسة هي غيرها نازك الملائكة الشاعرة. وأنسي الحاج المؤسِّس هو غيره أنسي الحاج الشاعر. وما أعنيه هاهنا أنَّ مقاييس «تقييمنا» و«مفاضلتنا» يجب أن تختلف.

أي أنَّنا، على سبيل المثال، لو أتينا إلى مقدِّمة ديوان «لن»

وخلَّصناها من سياقها التاريخي فربَّما لن يبقى منها شيءٌ ذو قيمة فنِّية كبرى، والسبب أنَّها جاءت تأسيسية ذات ضرورة تاريخية تكاد تكون إلزامية. ومثلها مقدِّمة ديوان «شظايا ورماد».

نحن نتحدَّث عن «مقدِّمات» لكننا، في الواقع، نتحدَّث عن «بيانات».

مقدِّمتا الملائكة والحاج بيانا مرحلتَيْن، على الرغم من أنَّه -ولأسباب متشعِّبة- بقيت مقدِّمة الملائكة محصورةَ الأثر بين دفَّتَي ديوان، بينما تحوَّلت مقدِّمة الحاج إلى بيان جيلٍ كاملٍ ومرحلةٍ كاملةٍ.

فإذاً، الحداثتان الشعريتان (التفعيلة وقصيدة النثر) شاءتا الإتيان بمقدِّمتَيْن إحداهما، كما سبق أن قلنا، بقيت تاريخياً في إطار المقدِّمة، والثانية تحوَّلت، تاريخياً أيضاً، إلى بيان. لكنَّ الفارق الذي أدَّى إلى ذلك ليس تاريخياً فرضته «مصادفة» انعدام الفارق الزمني -تقريباً- بين الحداثتَيْن (حوالى عشر سنوات).

ففي حين كانت مقدِّمة الملائكة مقدِّمةَ تقديم الأجوبة، كانت مقدِّمة الحاج مقدِّمةَ طرح الأسئلة. وفي هذا الفارق بين مقدِّمة الأجوبة ومقدِّمة الأسئلة يبرز الفارق بين حداثة وأخرى: بين حداثة استيعابية وحداثة استفزازية، بين حداثة تَطْمين وحداثة تَقْليق. وهذا بالطبع ليس مفاضلة بين الحداثتَيْن، فالسيَّاب مثلاً، في

هذا المقياس، أقرب إلى أنسي الحاج من نازك الملائكة.

لقد قدَّمت الحداثة الأولى (التفعيلة) نفسها كامتدادٍ طبيعيٍّ وسلسٍ للتراث، لا بل إنَّ نازك الملائكة جهدتْ لتجدَ جذوراً ضاربةً لها في هذا التراث (شعر البَنْد). بينما جاءت قصيدة النثر استفزازية، غير هيَّابة، وغير مكترثة بمسألة الجذور كلِّها، بل إنها قُدِّمتْ -تقريباً- كنتاج طبيعيٍّ لترجمة الشعر الغربيّ وشعرائه الكبار.

وما قالته الملائكةً بـ«لا»، قاله أُنسي بـ«لن». قاله بالمؤكَّد لكن الضبابيّ، بالحاسم لكن غير الواضح، بالجازم لكن المفتوح.

كان همُّ نازك الملائكة طمأنة الناس والشعراء، في حين كان همُّ أُنسي الحاج إقلاقهم واستفزازهم وقضّ مضاجعهم.

كان همُّ نازك إقامة حداثة مُسيَّجة ومنضبطة الحدود، وكان همُّ أُنسي إقامة حداثة مفتوحة وممحوَّة الحدود.

من الناحية الفنِّية تقف مجموعة «شظايا ورماد» بين أفضل الشعر العربي التفعيليّ الحديث. كما أنَّ المقارنة بين مقدِّمتَي المجموعتَين («لن» و«شظايا ورماد») تُظهر نازك الملائكة كناقدة ضليعة ومتمرِّسة أكثر من أُنسي الحاج الساخط في مقدِّمته حدَّ التناقض.

لكنْ في المقابل، لـخَّصت مقدِّمة «لن»، والتي جاءت لضرورات تأسيسية، لحظتها فقط؛ لحظة الضرورة والمطالبة بالشرعية. وأفضل

قراءة لتلك المقدِّمة تكون من خلال وضعها في سياقها الزمنيِّ، في معنى استخراج العناصر الفنِّية الخاصَّة بتلك اللحظة، وتشكيل هُويَّتها (كما سبق أن قلنا حملت القصيدة الأولى في «لن» مُسمَّى «هُويَّة»).

وما دُمنا في إطار توصيف البدايات، لا بدَّ من قول حقيقةٍ غابت تماماً عن جميع من كتبوا عن «لن» بوصفه فعل تأسيس. فمن أكثر الأشياء التي يمكن الزعم أنَّ ديوان «لن» غُبِنَ فيها، هي اعتباره تحصيلَ حاصلٍ لدورة تاريخية في الشعر. وذلك ليس صحيحاً بالطبع.

فآنذاك، ونحن الآن نعود إلى العام 1960 تاريخ صدور «لن»، كان الصراع ما يزال فتيَّاً جداً داخل الحداثة الأولى (قصيدة التفعيلة) وكان يلزمه ثلاثة أو أربعة عقود أخرى كي ينتهي، حيث ثمَّة جبهتان مشتعلتان آنذاك:

جبهة بين المؤسِّسين والجمهور، وجبهة بين المؤسِّسين أنفسهم.

وكان من الجنون تقريباً التفكير بفتح جبهة لقصيدة النثر. والدليل على ذلك أنَّ من كتب قصيدة نثر قبل «لن» لم يجرؤ على تسميتها بهذا الاسم، وكان في أحسن الأحوال يكتفي -كما فعل توفيق صايغ- بتسميتها «قصائد».

لقد جاء ديوان «لن» وحده، وبـ«وقاحة» نبيلة تتطلَّبها تلك المغامرة. جاء بلا دعوة، وبلا انتظار للدور. وإن كان بعض القول صحيحاً عن أنَّ لمجلة «شعر» فضلاً على «لن»، فليس صحيحاً الذهاب أكثر من ذلك. فلم يتبنَّ تماماً يوسف الخال ديوان «لن» مثلما تبنَّى غيره. أتحدَّث هنا عن يوسف الخال راعي الحداثة وصاحب «دار مجلة شعر»(*).

أقول ذلك كي لا يكون سهلاً بعد اليوم الانتقاص من قيمة المغامرة الفردية التي خاضها أُنسي الحاج في «لن». وكي لا تظلَّ قصائد النثر التي كُتبت قبل «لن» مادَّةً للتشكيك بقيمة هذا الديوان.

الوعي الشعري بفعل التأسيس له ثمنه، الباهظ أيضاً. قرار المواجهة لا يقلُّ قيمة -من وجهة نظر تاريخية- عن المادة التي خيضتْ في سبيلها تلك المواجهة.

وعي شعريٌّ حقيقيٌّ اختزنه أُنسي الحاج حين أقدم على ما أقدم عليه. فليس عفوياً أنَّه سمَّى القصيدة الأولى في «لن» بـ«هُويَّة»، وليس عفوياً أنه ختم «لن» بـ«حرِّية حرِّية حرِّية».

---

*(*) طبعَ أُنسي الحاج ديوان «لن» على نفقته الخاصة، وقد أطلعني شخصياً سنة **2006** على إيصال الدفع ومقداره **100** ليرة لبنانية.*

ماذا لو لم يأتِ «لن» قبل نصف قرن؟ هل كان ديوان آخر سيأتي حقًّاً ويفعل ما فعله؟ أم أننا كنَّا سننتظر عقداً أو عقدَيْن آخرَيْن حتَّى يتاح لقصيدة النثر أن تأتي؟

بدأت نازك الملائكة المغامرة بـ«شظايا ورماد»، واليوم لم يبقَ من مغامرة التفعيلة -لولا ثلاثة أو أربعة أسماء- سوى «الشظايا والرماد». وبدأ أُنسي الحاج المغامرة بـ«لن»، وما زال شعراء قصيدة نثر اليوم يصرخون: «لن»... دون أن نعرف بوجه مَن!

فصليَّة «نقد»، كانون الثاني **2008**

(تمَّ دمج أجزاء من مقالة أُخرى بعنوان «خمسون على لن»، نُشرت في «الغاوون» بتاريخ **1** شباط **2010**، بهذه المقالة)

محمد الماغوط:
أُمِّية الأنبياء والشعراء

يُـمثِّل محمد الماغوط شعريةَ السليقة وشعريةَ الموهبة الخالصة، وهو في ذلك، أو قبل ذلك كلِّه، يُـمثِّل شعرية الشعر. الشعر المستغني بذاته عن ثقافةٍ ونظريةٍ وأيديولوجيا. الشعر الذي يضيق ذرعاً بسواه. شعر الماغوط هو شعر عارٍ وحافٍ، وفي هذا المعنى هو صافٍ. لا نقصد تقشُّفاً بصرياً، أو حتى تقنياً، فشعر الماغوط من أكثر الأشعار غنى بالتشبيه والصورة، ولا تخفى على قارئه تقنيتُه السحرية التي تندرج تحت مسمَّى «السهل الممتنع». شعر الماغوط عارٍ، على مثال ما يكون العُري لباس امرأة جميلة على شاطئ بحر. إنَّه شعر يكشف عن مفاتنه بفتنةٍ أخرى. يكشف عن طزاجته وسحره البدائيَّيْن. شعر يمنحك نفسه بضربةِ كاف (كاف التشبيه التي اشتهر باستعمالها حتَّى كدنا أن نُسمِّيها «كاف الماغوط»).

ومثلما «نفعت» الأُمِّيةُ الأنبياءَ، نفعتْ محمد الماغوط. فمجرَّد افتراضنا أن الماغوط كان مثقَّفاً يعني سلبه الكثير من شاعريته في

ميزان النقد، لأننا في هذه الحال سنقول بأنه يُقلِّد الشاعر الفرنسي آرثر رامبو على سبيل المثال. «أُمِّية» الماغوط شكَّلتْ شبكة حماية له من اتِّهامات كهذه، وجعلتْ كلَّ ما كتبه ملْكَهُ وحدَه.

كثيراً ما نقع في أشعار الماغوط على تعريفات شعرية لما يكتبه، كقوله: «سأجعل كلماتي مزدحمة كأسنان مصابة بالكزاز، وعناويني طويلة ومتشابكة كقرون الوعل». في كلا التشبيهَيْن ثمَّة «قسوة» بلاغية في تحويل الكلمات إلى مادة عظمية (الأسنان والقرون). يزيد من حدَّة هذه القسوة، وهو في الحقيقة ما يعطيها معناها، أن لهاتين المادَّتَيْن العظميَّتَيْن وظيفة دفاعية: الأسنان لدى الإنسان، والقرون لدى الوعل. لكن لديهما في الوقت ذاته وظيفة جمالية: أسنان الإنسان في ابتسامته، وقرون الوعل في إعطائه خاصيَّةً شجريَّةً. في هذا المعنى ثمَّة اشتباك وتشابك بين الدفاع وأصوله الواقعية، والجمال وأصوله التخييلية. وهذا ما يصنع الفكاهة (السوداء) في الصورة الماغوطية، وهذا ما يحوِّل قتامتها إلى ضوء مبهر. وهنا فقط، نفهم أو نفتح باباً إلى الطفولة الحادَّة في أشعار الماغوط، أو بالأحرى الطفولة المسلَّحة. فقد سلَّح الماغوط طفولته بقرنَيْن: الشعر والتسكُّع.

شعر الماغوط هو نموذج صارخ للبراءة المقاتلة، العصيَّة على التلويث. وقد تمَّ التشبُّث بهذه البراءة من خلال إطالة أمد الطفولة.

فقد رفض الشاعر مغادرة طفولته داعياً الآخرين إلى الالتحاق به، ومبشِّراً بطفولةٍ مزدوجةٍ: طفولة العالم وطفولة الشعر. المقصود بالطفولة هنا هو هذه النظرة الطازجة وغير المستهلَكة؛ العين البِكْر التي تعيد إلى الواقع قدرته على الإدهاش والمفاجأة. فقصيدة الماغوط تأخذ من الواقع موقفاً شبيهاً بموقف أليس في بلاد العجائب؛ تعيد تشكيل ذلك الواقع بما يتلاءم وحلمها: الحلم في وصفه وطناً بديلاً وملجأ أخيراً. أيضاً في وصفه فراغاً بين قضبان سجن أو ثقباً للتلصُّص على العالم. لكن هذه الطفولة التي يعيد الماغوط تشييدها، تستمدُّ حصانتها من صلابتها وقدرتها على المواجهة. فلنقلْ إنَّ الماغوط يُطوِّر صنفاً خاصاً ومقاوماً من الطفولة «البَعل» إزاء همجية العالم المحيط، ولا يتوانى في سبيل ذلك عن اللجوء إلى الصور الصادمة، كما في قصيدته «أغنية لباب توما» حيث يقول: «الأطفال الصغار/ يتدفَّقون كالملاريا/ أمام الله والشوارع الدامسة»، أو: «أشتهي أن أُقبِّل طفلاً صغيراً في باب توما/ ومن شفتيه الورديتين/ تنبعث رائحة الثدي الذي أرضعه». في المثل الأول جمع الشاعر بين هشاشة الطفولة وتوحُّش الملاريا. غلَّف الطفولة بأشواك المرض القاتل، حتَّى نكاد نرى الأرجل الصغيرة الطريَّة سرباً من الجرذان التي تصدر هسيسها على أرصفة أول

الليل. أما في المثل الثاني، فقد استخدم الطفولة كوسيطٍ جنسيٍّ بينه وبين المرأة، كما لو كانت إنتاجاً صافياً لتقطير أنوثة تلك المرأة. في هذا المعنى تخلَّت الطفولة عن طهرها لمصلحة صلابتها. نجد هذه القسوة التي يسبغها الماغوط على الطفولة لتقويتها في مسرحياته، كما في «العصفور الأحدب» (صنَّفها البعض كقصيدة طويلة وليس كمسرحية)، حيث يصف القزم أطفاله بأنهم «ليسوا أكثر من قطع لا معنى لها من اللحم». هكذا، يسحب القزم - الأب من أطفاله إنسانيتهم قبل أن يفعل الجلَّاد ذلك، ويبخس ثمنهم كي يصرف السياط عنهم. في مكان آخر يشبِّه الماغوط الوحول بعيون الأطفال: «أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال». تشبيه كهذا يدفع المارّ إلى أن يحاذر دوس برك الوحول خوفاً من فقئها، ويجعل الشارع جسداً مُسبلاً طويلاً، منمِّياً الإحساس بالذنب لدى العابرين. في هذا المعنى لا ينحصر اهتمام الماغوط بالطفولة الإنسانية، بل بطفولة الأشياء أيضاً. الطفولة باعتبارها عدم قدرة على التعبير والاحتجاج. على أنَّ هذا «التدريع» الذي يحيط الماغوط الطفولةَ به ليس سوى نوع من التلقيح الاستباقي، الشعري طبعاً. وليس سوى الحماية الوحيدة الممكنة. قساوة اللفظ هنا ليست، أيضاً، سوى تدريب على قساوة الواقع واحتيال عليه.

أمَّا السلاح الثاني للطفولة، أي التسكُّع، فهو ضمان استمرارها واستقرارها لدى الماغوط. إنه في معنى من المعاني الوسيلة التي تتيح للشاعر إطالة أمد تلك الطفولة. هكذا نلاحظ كيف يمتزج قاموسها بمفردات التسكُّع في النص الماغوطي، كما في مطلع قصيدة «في المبغى» حيث يقول: «من قديم الزمان/ وأنا أرضع التبغ والعار». استخدام فعل الرضاعة من أجل التبغ يشرح لنا العلاقة الملتبسة بين التسكُّع والبراءة، أي بين مرحلتَيْن من حياة الشاعر: المرحلة الأولى هي الطفولة الحقيقية المنتمية إلى الماضي، والثانية هي الطفولة المجازية المستمرَّة في الحاضر وما بعده. من الأولى استعار الماغوط سلوكاً ومن الثانية عادةً، ومن خلال المزج بين هذين المكوِّنين حصلنا على صورة رجلٍ - طفلٍ يغوص في السخرية حفاظاً على الجانب المتوحِّش والفطريّ في شخصيته.

في مكان آخر يقول الماغوط: «مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة/ أتسكَّع كالضباب المتلاشي/ كمدينة تحترق في الليل».

من خلال ما تقدَّم، يمكننا القول إنَّ تسكُّع الماغوط ليس حالةً مصطنعةً لخدمة القصيدة، كما سيحدث لدى كُثرٍ من مقلِّديه في ما بعد، بل تعبير عن موقفٍ وجوديٍّ، وعن سأمٍ فرديٍّ: «لقد كرهتُ العالم دفعةً واحدة/ هذا النسيج الحشريّ الفَتَّاك»، وتعبير

عن آخر جماعيّ: «يوم كان تاريخنا/ دماً وقارّاتٍ مفروشة بالجثث والمصاحف».

صيغتا التشبيه والنداء

لطالما تميَّز شعر الماغوط بصفتَيْن أساسيتَيْن: صيغة التشبيه وصيغة النداء. هاتان الصيغتان في وسعنا الاعتقاد بأنَّهما تمثِّلان شقَّيْن رئيسيَّيْن في شعر الماغوط: البصريّ والصوتيّ.

الجانب البصريّ: تتميَّز صيغة التشبيه الماغوطية والتي تنهض بالجانب البصري، بـ«فجاجة» العلاقة بين طرفَي التشبيه. وحين نستخدم تعبير «فجاجة» فإنما نقصد وضوح الدافع إلى هذا التشبيه وغرابته في الوقت ذاته. كمثال على ذلك، نأخذ تشبيهين يستخدمان الكاف، المشبَّه به فيهما هو النهد: الأول يقول إن النهد «كبير كالرأس»، والثاني يقول إنه «مفلطح كأزرار المعاطف».

بمقارنة أولية لا بدَّ من تسجيل الآتي:

أولاً، استند التشبيه الأول إلى الحجم لإقامة وجه الشبه (كبير)، بينما استند التشبيه الثاني إلى الشكل (مفلطح).

ثانياً، في التشبيه الأول ثمَّة عنف بصريّ مصدره تحوُّل النهد باعتباره نموذجاً للنعومة والسطح الأملس إلى الرأس باعتباره نموذجاً

للخشونة والتعقيد: شعر كثيف، أنف نافر، فتحات عينَيْن وأذنَيْن وفم. في حين أنَّ مكمن العنف البصريّ في التشبيه الثاني هو تحوُّل النهد، باعتباره نموذجاً للطراوة، إلى زرٍّ معطفٍ كبيرٍ، باعتبار هذا الأخير نموذجاً للجماد والقسوة: خشب أو معدن.

ثالثاً، في التشبيه الأول لا يجمع بين المشبَّه والمشبَّه به سوى ضخامتهما، والضخامة ضرب من ضروب الفجاجة الشكلية، في حين لا يجمع بين المشبَّه والمشبَّه به في الثاني سوى فلطحتهما، والفلطحة أيضاً ضرب من ضروب الفجاجة الشكلية.

انطلاقاً من هذه الملاحظات الثلاث، يمكن القول إنَّ هذه الفجاجة التي تسمُ العلاقة بين طرفَي التشبيه هي من أبرز سمات الجانب البصري في شعر الماغوط. لذلك نحن في صورة الماغوط إزاء أفعى تخطف البصر ولا تترك هامشاً لضفَّتَيْن. إزاء ثعبان مدهش يُعطِّل الحواس لمصلحة العين.

الجانب الصوتيّ: على مثال ما نهضتْ صيغة التشبيه بالجانب البصريّ، نهضتْ صيغة النداء بالجانب الصوتيّ في قصائد الماغوط.

ونحن لا نأتي بجديدٍ إذا قلنا إنَّ معظم قصائد الماغوط لم تسلم من «لوثة» النداء. بل إنَّ مطلع القصيدة الأولى في المجموعة الشعرية الأولى، واللتين، أي القصيدة والمجموعة، حملتا العنوان نفسه «حزن

في ضوء القمر»، هو الآتي: «أيها الربيع المقبل من عينيها/ أيها الكناري المسافر في ضوء القمر».

هنا تبدو مفيدة الإشارة إلى السجال الذي دار، ولا يزال يدور، حول تصنيف قصيدة الماغوط بين قصيدة النثر وقصيدة العمود. فأحد الأسباب التي جعلت بعض النقَّاد يصرُّون على وضع القصيدة الماغوطية في خانة قصيدة العمود هي صوتية هذه القصيدة ونبرتها المرتفعة التي تكفَّلتها صيغة النداء على وجه الخصوص. ففي عُرْف اللغة يغلب أنْ تعقب النداءَ صيغةُ أمر أو صيغة استفهام، وكلا الصيغتَيْن تُحيلان على المباشرة. وفي حال الماغوط، غلب النداء المتبوع بصيغة أمر: «أيها السجناء في كل مكان/ ابعثوا لي بكل ما عندكم/ من رعب وعويل وضجر» (مطلع قصيدة «خوف ساعي البريد»)، «أيها المارَّة/ أخلوا الشوارع من العذارى/ والنساء المحجَّبات» (مطلع قصيدة «خريف الأقنعة»)، «أيها العلماء والفنِّيون/ أعطوني بطاقة سفر إلى السماء» (مطلع قصيدة «مسافر عربي في محطات الفضاء»)... إلخ. ولو استمررنا في تعداد مطالع القصائد المبدوءة بصيغة النداء «الآمر» لاستغرق ذلك جزءاً كبيراً وأساسياً من أعمال الماغوط. ووضع صيغة الأمر بين مزدوجَيْن محقٌّ، بل وضروريٌّ، لجهة أنَّ هذه الصيغة غالباً ما جاءت ذات

مسحة طفولية، راغبة أكثر من كونها مزاجية. وصارخة أكثر من كونها واثقة. وفي هذا المعنى يفقد فعل الأمر سلطته ويتحوَّل إلى نوع من توسُّلٍ ذي لهجة مرتفعة. وهذا بالضبط ما كانت عليه قصائد الماغوط لجهة اعتمادها لغةً قويةً للتعبير عن طفولةٍ هشَّةٍ.

شحاذ أوطان

بـ«ذهنية» البغيِّ قبل الدهم، كتبَ الماغوط أشعاره ومسرحياته: «كلَّما تحرَّكت ستارة أو قُرِع الباب سترتُ أوراقي بيدي». كتب عن وطنه كما كان سيكتب الجائع، لو أتيح له، عن رغيفه، وكما سيكتب المحروم عن فخذ امرأة ترقص على الطاولة. كتب برغبة من يريد ولا يملك. هذا ما ظهر بوضوح في قصيدته «حزن في ضوء القمر»، حيث وصف دمشق بـ«عربة السبايا الوردية»، وناداها: «أنتِ لي/ وهذا الحنين لكِ يا حقودة!».

كتبَ الماغوط أجمل قصائده وإصبعه على الزناد. ارتجل وطنه كما ارتجل قصائده، قبل أن يوصيَ به لأول قاطع طريق.

أيضاً، خرج هذا الشاعر على آداب الشعر العربي في كلِّ شيء، وخصوصاً في تحويله الهزائم انتصاراتٍ شعريةً. كان الماغوط شحَّاذ أوطان بلا منازع، كان يقول: أبحثُ عن وطن، وكان يبحث عن

نفسه. نتذكَّر ما كتبه عن السيَّاب حين طالبه بالتشبُّث بموته. لكن الماغوط لم يتشبَّث بموته الشخصيِّ كما طالب رفيقه. طالب الآخرين بالتشبُّث بموتهم وتشبَّث هو بالمرض وقنِّينة الويسكي.

نتذكَّر أيضاً ما كتبه عن بيروت، عن لبنانه الخاص، جبال النهود والأظافر، أو الطفل الأحدب الجميل، مهدِّداً: «إذا صرعوك يا لبنان/ وانتهت ليالي الشعر والتسكُّع/ سأطلق الرصاص على حنجرتي». التهديد هنا موجَّه إلى نفسه في الواقع. لأن المكان ليس سوى مساحة داخلية لدى الماغوط، شاءها أن تكون مفتوحة دائماً، فعاقر المقاهي والشوارع؛ المكانَيْن الأثيرَيْن اللذين وصفهما كالآتي: «المقهى وطني غير المحتلّ» و«الشارع حضن أمٍّ، عبُّ جدٍّ». لا بل إنه بحث عن الشوارع الأكثر ازدحاماً وضجيجاً، ليؤنس وجوده الخاص بوجود المقيمين الكثيف: «ليتني أستطيع التجوُّل/ في حارات أكثر قذارة وضجَّة».

فرْدة حذاء دائمة في يد الماغوط، حملها في شِعره وحياته، واصطحبها إلى بيروت ودمشق والسَّلَميَّة. أحياناً حسبَها للعسكر فغنَّى لفلسطين، وأحياناً حسبَها للشرطة فغنَّى حرِّيته... لكنَّها كانت فرْدة حذائه هو. كان الماغوط ساندريلا نفسه: حمل حذاءَها بيده، وقطع البلاد بحثاً عنها. بالطبع لم يجد الماغوط ساندريلاه، لأنه

خاف أن يجد ذاته، أن يلمسها بيده، فيُنهي تسكُّعه... وفي اللحظة الأخيرة من حياة زوجته الشاعرة سنيَّة صالح كان يُقبِّل قدمَيْها المثقوبتَيْن من كثرة الإبر، دون أن يجرؤَ على تجريب الحذاء فيهما.

وعلى الرغم من عيشه في أماكن عديدة، بدءاً بمدينته السَّلَميَّة ثم دمشق فبيروت التي التحق بمغامراتها الأدبية (مجلة «شعر») في الستينيات وغيرها، لم ينتمِ الماغوط إلا إلى وطنَيْه المنتخبَيْن: المقهى والشارع. وطنان لا يمنحانك بطاقة هُويَّة، أو يُصدران مراسيم التجنيس والإعدام. وطنان لا شروط للمواطنة فيهما.

الجسد ثدياً وعيناً

اتَّسمتْ علاقة الماغوط بالجسد، سواء جسده الخاص أو أجساد الآخرين، بالكثير من الخصوصية وبشيء من التجزيء، فقد استخدم العضو لاختزال الجسد كاملاً.

والملاحظ أن أكثر أعضاء أو رموز الجسد حضوراً في قصيدته هما الثدي والعين: الثدي المشتَهى والعين المشتهية، الثدي الحلم والعين الواقع.

لقد منح الماغوط الثدي معانيَ إضافيةً، فاختصر به المرأة، سواء العشيقة: «النهد هناك/ مجهول وغائم كالأحراش/ ينفتح أمامك...

كغيمة»، أو الأمّ: «أنشج بين الثديين العجوزين/ لألمس طفولتي وكآبتي»، والمكان أيضاً: «يا جبالاً من النهود والأظافر»، بل حتى الإله: «يا ربّ/ أيها القمر المنهوك القوى/ أيها الإله المسافر كنهدٍ قديم».

على هذا النحو، يمكن القول إنَّ الماغوط استخدم النهد كشيفرة محسوسة لعالم حلميٍّ، في حين عبَّر عن الواقع بالعين التي جاءت دائماً محدَّدة: «عيون النساء في باب توما»، وجاءت أيضاً متعبة: «وحيد وذو عينَين بليدتَين».

لقد فقدت العين مكانتها التاريخية ونزلت عن عرشها مع الماغوط لمصلحة أعضاء الجسد الأخرى، صارت بخسةً إلى درجة تشبيه الوحول بها. ربما لكونها نافذة داخل الشاعر إلى الخارج الفظّ. النافذة التي لم تفتح يوماً على شيء. العين الماغوطية هي في هذا المعنى عضو ثانوي، فتحة لا معنى لها تحت الجبين، لأنَّ العالم الحقيقي موجود في الداخل فحسب.

شاعر الرايات المنكسة

«كنت أول من يبكي ويصرخ أثناء التحقيق»، قال الماغوط يوماً، ولم نعتبر ذلك اعترافاً. طالما كانت الاعترافات فعل انتصار

للإنسانيّ على ما سواه. كان شعر الماغوط أشبه بسيرة ذاتية حوَّل فيها الاعتراف من فعل ختاميّ إلى فعل تأسيسيّ، بالمعنى الشعريّ أولاً. كان شاعر الرايات المنكَّسة والجيوش الجالسة القرفصاء. كان شاعر الرغبات بلا منازع، والهزائم بلا منازع. لم تهزمه القضايا الكبرى كما هزمته فاتورة الكهرباء والهاتف. استعمل مكانس الزبَّالين في تنظيف أحزانه، وفي ضرب أُمَّته على عجيزتها المضحكة.

علاقة كلمات محمد الماغوط ببعضها البعض كعلاقة الأخ بأخته وهما نائمان في فراشٍ واحدٍ كما قال يوماً: أي حركة منهما تُفسَّر! لذلك ربما أكثرَ الماغوط من «الحركة» في سرير كلماته. أكثرَ من الشِّعر الحرام والحزن الحرام والوطن الحرام.

في آخر أشعاره، أصرَّ الماغوط على سؤال أُمَّهات الكتب عن مصير مؤلَّفاته «المتواضعة» كما سمَّاها. أراد أن يعرف على أيِّ الرفوف سترقد، وأيّ الأضواء ستُسخَّر لها. ولأنَّه تخلَّى عن حلمه القديم (وطن محتلّ يُحرِّره، أو ضائع يعثر عليه) أجاز لنفسه السؤال عن كَنَبَته في صالة التاريخ. كان هذا السؤال هو آخر السخريات التي أطلقها الماغوط، حيث أراد أن يُنهيَ تسكُّعه في مكانٍ وثيرٍ.

فصليَّة «نقد»، شتاء **2012** - كُتِبَ المقال بالاشتراك مع زينب عسَّاف، وسبق أن نُشِرَت أجزاء منه في جريدة «النهار» وملحقها الثقافي سنة **2006**.

غُربة الأنا
أو الدليل إلى شعر المتنبِّي

يُشكِّك كُثُرٌ من دارسي المتنبِّي وقرَّائه في نسبةِ قصيدةِ «ما أنصف القوم ضُبَّهْ» إليه. والدليل الذي يُقدِّمونه لإثبات وجهة نظرهم هذه هو دائماً ضعف هذه القصيدة.

لكنِّي أستطيع أنْ أضيف سبباً أقوى لهذا الرفض لدى محبِّي «الشاعر» (بـ أل التعريف) كما كان يُسمِّيه المعرِّي، و«مالئ الدنيا وشاغل الناس» كما سمَّاه ابن رشيق القيرواني، ألا وهو أنَّهم يرفضون أنْ يُقتَل شاعر الجزالة بقصيدةٍ ركيكةٍ.

فالقصيدة المذكورة التي هجا فيها المتنبِّي ضُبَّة بن يزيد العتبي وأُمَّه، هي التي جعلت خالَ ضُبَّة (فاتك الأسديّ) يترصَّد المتنبِّي ويقتله.

حال المتنبِّي هنا، لدى محبِّيه الرافضين فكرة أنَّ قصيدةً ركيكةً أودتْ بشاعرٍ فحلٍ، أشبه بحال طيَّارٍ فذٍّ مات مُتعثِّراً بحجرٍ في الطريق! لذا فالجمهور العربي غالباً ما يقرن موت المتنبِّي بقصيدة

مناقضة، هي الميميَّة الشهيرة، وتحديداً بيتها الأشهر: «الخيل والليل والبيداء تعرفني/ والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ».

لكنَّني سأعتذر من كلِّ هؤلاء، وأنا لا أقلُّ حماسةً عنهم لتراث هذا الشاعر الفذِّ، لأقول بأنَّ لديَّ «الدليل» على أنَّ تلك القصيدة «الركيكة» هي فعلاً من شعر المتنبِّي، وليست منحولةً عليه.

كيف؟

اقرأوا هذا البيت من القصيدة:

«إنْ أوحشتكَ المعالي/ فإنَّها دارُ غُربهْ».

فهذا البيت البديع يحتوي كلمةَ السرِّ للعصب السيكولوجيّ والوجوديّ لشعر المتنبِّي كلِّه: غربة الأنا. الأنا التي عصفت في شعره ومنحته النكهة الفريدة. الأنا ماركته المسجَّلة.

وهذه الغربة ليست هنا بالطبع غربة الناس في الأوطان، بل غربة الناس في الناس. ليست غربة التراب بل غربة العقل. ولطالما خصَّ المتنبِّي غربته هذه بأجمل شعره:

«وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني/ إنَّ النَّفيسَ غريبٌ حيثما كانا»،

«وما أنا منهمُ في العيش فيهمْ/ ولكنْ معدنُ الذهبِ الرغامُ»،

«أنا من أُمَّةٍ تداركها اللـ/ ـهُ غريبٌ كصالح في ثمودِ»... إلخ.

وفي الحقيقة فإنَّ هذه الغربة الفلسفية العميقة لها سلالة شعرية كاملة في الشعر العربي. بل إنَّ شاعراً عربياً أصيلاً لم يكُفّ عنها يوماً. وإن كانت أحياناً تأخذ تعبيراتٍ «قاسيةً» تتجلَّى في هجاء الناس جميعاً، بما يمثِّله هذا الهجاء من اختلاف، وبالتالي: افتراق وغربة.

وليس أشهر من بيتَين قالهما دعبل الخزاعي، هما:

«ما أكثر الناس لا بلْ ما أقلَّهمو/ الله يعلم أنِّي لم أقلْ فندا

إنِّي لأفتح عيني حين أفتحها/ على كثيرٍ ولكن لا أرى أحدا».

ومسألة هجاء الناس من خلال العينَ («لأفتح عيني... لا أرى») نقرأها لدى المعرِّي أيضاً في قوله:

«قالوا: العمى منظر قبيح/ قلتُ: بفقدانكم يهونُ

والله ما في الوجود شيءٌ/ تأسى على فقده العيونُ».

بل وعند شاعر حديث نسبياً هو أحمد الصافي النجفي:

«عيني ترى ما لا يرون وعينهم/ ما لا أراه ترى، ففي أيٍّ عمى؟».

هذا الهجاء، الذي ارتبط عبر أشكال عديدة بالعمى والعماء، يُظهر وعي هذه السلالة من الشعراء بهذا النوع من الهجاء الفلسفيِّ المرير الذي بلغ ذروته الكبرى مع بيت للمتنبِّي نفسه، يصلح بأن

يكون عنواناً لبحثٍ كاملٍ عن علاقة الشاعر بمحيطه ومكانته ودوره. ففي هجائيَّته لكافور المبدوءة بقوله: «ألا كلّ ماشية الخيزلى...»، يُبرِّر المتنبِّي مدائحه السابقة لكافور بالقول:

«وما كان شعريَ مدحاً له/ ولكنه كان هجوَ الوَرَى».

هذا البيت الذي يرى إليه البعض محاولةً للتنصُّل، هو في جوهره بيتٌ ينضحُ بمرارةٍ لم ينضح بها بيتٌ آخر. بيت يُظهر الشاعر في حالة هَوانه وضعفه حين يُضطرُّ إلى التكسُّب بشعره.

لذلك غالباً ما قامت مدائح المتنبِّي على ثلاثة «مبادئ»: مدح الممدوح، ومدح الذات، وهجاء الناس.

والعنصران اللذان يُشكِّل التقاؤهما العنصرَ الثالث، هما مدح الممدوح وهجاء الناس. أو بالأحرى: مدح الممدوح بهجاء الناس.

والبيت الآتي، الذي وصفه الثعالبي في «يتيمة الدهر» بأنَّه «أخزى الخزايا»، خير مثال على هذا الاقتران غير المُرتجَل أبداً:

«لو استطعتُ ركبتُ الناسَ كلَّهمو/ إلى سعيد بن عبد الله بعرانا»!

نحن هاهنا في قَلب فلسفةٍ خطرةٍ لم يجد المتنبِّي بدَّاً منها، ليستطيع الاستمرار في سلسلة خيباته المؤلَّفة من مدائح لأناسٍ كان يحتقرهم، وفي لحظات غضبه كان يدعو إلى «تضريب أعناقهم».

المتنبِّي يمدح شخصاً بهجاء ملايين. يمدح مفرداً بهجاء جمعه. ولذا «تفنَّن» أبو الطيِّب في الخلط بين فنَّي المديح والهجاء ليجعل منهما مادةً واحدةً يسخر فيها من كلِّ شيء حوله. فجميعنا قرأ ذلك البيت الأُلعبان الذي يقف على يدَيْه:

«وما طربي لـمَّا رأيتُكَ بدعةً/ لقد كنتُ أرجو أن أراك فأطربُ».

فهذا البيت الذي يحمل وجهَي المدح والهجاء معاً، والذي أقرَّ شُرَّاح المتنبِّي (كابن جنِّي والواحدي) باستبطانه السخرية بشكلٍ مقصودٍ، يأخذنا إلى ما هو أبعد من مسألة اللعبة اللغوية؛ إلى لعبة فلسفية لعبها المتنبِّي، مُحاكماً عبرها مصيره كشاعرٍ مهزومٍ غريبٍ بين الدهماء.

وأعتقد جازماً بأنَّ قراءةً صحيحةً لديوان المتنبِّي -بل ولكلِّ تراثنا العربي العميق- عليها الانطلاق من هذه النقطة. عليها إعادة تحليل مفاهيم الأغراض الشعرية في وصفها انعكاساً فلسفياً.

ففي «باب» الهجاء، مثلاً، نحن لا نعرف في أدب أُمَّةٍ من الأمم كلَّ هذا التقذيع بالعامَّة كما لدى الشعراء العرب. لا نعرف شعراء احتقروا العوام كما احتقرهم أجدادُنا من الشعراء. بل إنَّ الشعراء العرب القدامى الذين بجَّلوا الشعب وبطولات الدهماء (هل ننتبه

إلى أننا، وبعكس جميع الثقافات، ليس للشعر الدينيِّ قيمة تاريخية وأدبية حقيقية لدينا؟) طواهم النسيان كما «طوتهم سُليمى».

مجلَّة «الغاوون»، 1 تشرين الأول 2010

شاعر «أم بيضاء» مدَّاح الغنى

لا نأتي بجديدٍ في كلامنا عن أنَّ عروة بن الورد مثَّلَ حالةً اشتراكيةً بدائيةً، هو وصعاليكه، بدَّلتْ مفهوم «الصعلوك» من البائس الجائع، إلى المتمرِّد الثائر، بل والكريم أيضاً.

لكنَّ ميزةً في شعر عروة «سيِّد الفقراء والصعاليك» تستحقُّ الوقوف عندها، ألا وهي: مديح المال والغنى، حتَّى ليظنَّ المرءُ أنه قد أَسَفَّ في ذلك أشدَّ الإسفاف.

فلم يمتدح الغنى شاعرٌ كما فعل عروة بن الورد، كما لم يذمّ الفقرَ شاعرٌ كما فعل هو. حتَّى حاتماً الطائيَّ الذي وُصِفَ بأنه أكرم العرب، لم يبلغ شيئاً مما بلغه عروة في هذا المجال. وعلى ذِكْر حاتم لا بدَّ من أن تتبادر إلى أذهاننا مقولةٌ شهيرةٌ لعبد الملك بن مروان: «من زعم أنَّ حاتماً أسمح الناس، فقد ظلم عروة». فهذا الخليفة كان من أشدّ المعجبين بسيِّد الصعاليك إلى درجة أنَّه قال: «ما يسرُّني أن أحداً من العرب ممَّن ولدني لم يلدني، إلا عروة بن الورد لقوله: إنِّي امرؤٌ عافي إنائي شركةٌ/ وأنتَ امرؤٌ عافي إنائكَ واحدُ».

وربَّما يكون كَرَمُ عروة هو السبب الذي دفعه إلى أن يكون صعلوكاً نهَّاباً للأغنياء والبخلاء. فالمعروف أنَّه كان سيِّداً في قومه قبل أن يتصعلك.

وكما قرأنا في سيرته، فقد كان في أيام الشدائد، حين يترك الناسُ المريضَ والمسنَّ في دارهم، يجمع هؤلاء المستضعفين ويرعاهم، وحين يقوى بعضهم يخرج بهم للإغارة ويجعل لأصحابهم الباقين في ذلك نصيباً. مع أنَّ كثيراً منهم كان حين يتموَّل ويغنى يتنكَّر لعروة ومعروفه، لذلك تراه يقول:

«ألا أنَّ أصحاب الكنيف وجدتُهمْ/ كما الناس لـمَّا أخصبوا وتموَّلوا».

وبالعودة إلى موضوعنا، نجد قصائدَ عديدةً لدى هذا الشاعر تدور في إطار مديح الغنى ومذمَّة الفقر، وربما أشهرها تلك التي يقول مطلعها:

«دعينـي للغنى أسعى، فإنِّي/ رأيتُ الناس شرّهمُ الفقيرُ
(...) ويُقصيه النَّديُّ، وتزدريه/ حليلتُهُ، وينهرُه الصغيرُ».

ثمَّ يتابع وصف حال الغنيِّ الذي يشفع له مالُه حتَّى في ذنوبه:

«ويُلفى ذو الغنى، وله جلالٌ/ يكاد فؤادُ صاحبه يطيرُ
قليلٌ ذنبه، والذَّنبُ جمٌّ/ ولكنْ للغنى ربٌّ غفورُ».

بل إنَّ الأمر وصل به إلى حدود الاختيار بين الموت والفقر، فلنستمع إلى ما يقوله في قصيدة أخرى:

«فسِرْ في بلاد الله، والتمس الغنى/ تعشْ ذا يسارٍ، أو تموتَ فتُعذرا».

وفي قصيدةٍ أخرى يُعبِّر عروة، بفجاجةٍ أكبر، عن فوائد المال بالقول:

«المال فيه مهابةٌ وتَـجِلَّةٌ/ والفقر فيه مذلَّةٌ وفُضُوحُ».

وفي غيرها، الأكثر ذيوعاً بسبب بيتها الشهير («وسائلةٍ: أين الرحيل؟ وسائلٍ/ ومن يسأل الصعلوك: أين مذاهبُهْ»)، يقول:

«فلَلموتُ خيرٌ للفتى من حياتهِ/ فقيراً، ومن مولىً تدبُّ عقاربُهْ».

وبالطبع، الباعث الأوَّل لهذا «الهيام» بالغنى والمال هو كما يكرِّر عروة دائماً: مساعدة البائسين والمحتاجين، متجنِّباً استعمال مفردة «الكرم» ومشتقَّاتها (على العكس من حاتم الطائيّ مثلاً)، لا بل إنَّه يلوم زوجته إذا ما اعتبرتْ إطعام الفقراء كرماً:

«أفي نابٍ منحناها فقيراً/ لهُ بطِنابنا طُنُبٌ مُصيتُ
وفضلةِ سمنةٍ ذهبتْ إليه/ وأكثرُ حقِّه ما لا يفوتُ».

فإذاً، لا يكتفي عروة برفضه اعتبار إطعام الفقراء كرماً، لا بل

إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، معتبراً أنَّ ما يستحقُّه الفقير هو أكثر من ذلك، ومستعملاً تعبيراً شديد الخصوصية: «وأكثر حقِّه ما لا يفوتُ».

ومن خلال هذا المشهد لتحرُّق عروة بن الورد للكرم والمساعدة، وحتَّى البذخ فيهما، يمكننا أنْ نفهم أسباب «حقده» على الفقر والعَوَز. ولذا كان يستصرخ قومه دائماً: «أقيموا بني لبنى صدور ركابكمْ/ فكلُّ منايا النفسِ خيرٌ من الهزلِ».

والهزل هنا هو الجوع، الذي هو أشدّ صور الفقر مرارةً وبؤساً. وهذا يُعزِّز من خصوصية حركة الصعاليك الفريدة من نوعها في بيئةٍ صحراويةٍ شحيحةٍ ومتقلِّبةٍ.

لذلك يمكننا النظر إلى مديح عروة بن الورد للغنى والمال، خارج السياق الشخصيِّ، على أنَّه مديحٌ لرؤيا اجتماعية يتساوى فيها الناس ويتكافلون، فيكون للعاجز والضعيف والمريض ما للقويِّ والقادر والغنيِّ.

لقد مثَّلَ عروة قيماً تحلم بها المجتمعات، تدعو إلى المساواة والتكافل والتعاضد، وإن كان لم يجد طريقاً إلى ذلك سوى طريق الثورة والنهب وقطع الطرق. ولذلك طالما ردَّد معاوية بن أبي سفيان: «لو كان لعروة وِلْدٌ لأحببتُ أن أتزوَّج إليهم».

ولكنْ، هل صحيح أنه لم يكن لعروة وِلْدٌ؟ هل صحيح أنه لم تعد له سلالة تتواصل معه بنَسَب الفكرة الأولى للمساواة والحرِّية؟ إذاً، ماذا نُسمِّي كلَّ هؤلاء المتمرِّدين من شعراء وثوَّار أتوا من بعده حاملين الحلمَ نفسه، وإنْ بصيغ جديدةٍ وأكثر مواءمةً لعصرها؟ ماذا نُسمِّي كلَّ تلك الحركات التحرُّرية الاجتماعية التي عصفتْ بمفاصل التاريخ الحديث، ولـمَّا تزل؟ أليس هؤلاء بالفعل «أولاد» هذا الشاعر الذي كان يخاطب قِدْر الطبخ السوداء مُكنِّياً إيَّاها بـ«يا أمَّ بيضاء»؟!

مجلَّة «الغاوون»، **1** كانون الأول **2010**

(نُشِرَ المقالُ قبلاً في إحدى الصحف اليومية بتاريخ **26** آذار **2009**)

المحتويات

صدر للمؤلِّف

في الشعر:

- الرسَّام (1999)
- ملحق الشعراء السرِّي (2001)
- قصيدة فاطمة (2004)
- العروس (2007)
- تمثال امرأة تتجرَّع السمّ (2008)
- حصاة في كُليتي اليسرى (2013)
- السوريون شجر (2017)
- قبورٌ صغيرة (2021)
- أطفال تأخَّروا عن موعد النوم (2021)

في السرد:

- لحظة وفاة الدكتاتور (2011)

في النقد الأدبي:

- محاكمة الشِّعر (2021)

في الثقافة:

- فضائح الآخرين (2021)
- المثقَّف القديم (2021)
- عند تقاطُعِ الفنِّ والسياسة (2021)

في السياسة:

- حكُّ الصدأ (2017)
- مفاتيح (2021)
- مواكبات فكرية للثورة (2021)
- الجانب الصامت من المأساة (2021)

في الفلسفة:

- حقائق من نوع خاصّ (قيد النشر)

منشورات ماهر شرف الدين

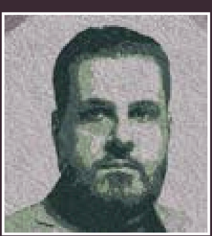
من الكتاب

المقارنة بين الحداثة الأولى للشعر العربي المعاصر (التفعيلة) وحداثته الثانية (قصيدة النثر)، تستوجب من الناقد الحصيف المقارنة بين مؤسِّسَيْن اثنَيْن على وجه التحديد من بين مؤسِّسين كُثُر، وهما: في الحداثة الأولى نازك الملائكة، وفي الثانية أُنسي الحاج.

وسبب هذا الاختيار هو أن كلًّا منهما كان رأسَ حربةٍ في معركة «الاستقلال» النوعية إذا جاز التعبير، لأنَّ كلًّا منهما كان صاحب مقدِّمة تجاوزتْ تقديم الديوان لتصبح مقدِّمةً لحداثة كاملة: مقدِّمة ديوان «شظايا ورماد» للملائكة (1949)، ومقدِّمة ديوان «لن» (1960) للحاج.

أقول: المقارنة بين مؤسِّسَيْن، وأعني: المقارنة بين مقدِّمتَيْن.

ففي حين كانت مقدِّمة الملائكة مقدِّمةَ تقديم الأجوبة، كانت مقدِّمة الحاج مقدِّمةَ طرح الأسئلة. وفي هذا الفارق بين مقدِّمة الأجوبة ومقدِّمة الأسئلة يبرز الفارق بين حداثة وأُخرى: بين حداثة استيعابية وحداثة استفزازية، بين حداثة تَطْمين وحداثة تَقْليق.



شاعر وكاتب سوري من مواليد 1977. كتبَ في السيرة والنقد الأدبي والفلسفة والتاريخ والسياسة.

ISBN: 978-0-9995375-6-5